

Universidade Estadual Paulista - UNESP  
"Júlio de Mesquita Filho"  
Instituto de Artes - Campus São Paulo

Manoel Messias Silva de Souza

# **BIXANCESTRALIDADE:**

Revelando memórias LGBTI+ e afroindígenas nos álbuns de família

São Paulo

2025

Manoel Messias Silva de Souza

# BIXANCESTRALIDADE:

Revelando memórias LGBTI+ e afroindígenas nos álbuns de família

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

**Linha de Pesquisa:** Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte

**Orientador:** Prof. Dr. Omar Khouri

São Paulo

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

---

S729b Souza, Manoel Messias Silva de (Messias Souza), 1990-  
Bixancestralidade : revelando memórias LGBTI+ e afroindígenas nos  
álbuns de família / Manoel Messias Silva de Souza. – São Paulo, 2025.  
150 f. : il. + anexos

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri.  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista  
(UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Arte. 2. Álbuns de fotografias. 3. Fotografia de famílias. 4. Memória -  
Aspectos sociológicos. 5. Pessoas LGBT. 6. Negros. 7. Indígenas. I.  
Khouri, Omar, 1948-. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto  
de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 779

---

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

Manoel Messias Silva de Souza

# BIXANCESTRALIDADE:

Revelando memórias LGBTI+ e afroindígenas nos álbuns de família

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

**Área de concentração:** Artes Visuais

**Dissertação aprovada em:** 29/08/2025

**Banca Examinadora:**

---

Prof. Dr. Omar Kouri  
(UNESP/ Instituto de Artes – Campus São Paulo)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kátia Fiera  
(Faculdade Santa Marcelina)

---

Marina Feldhues Ramos  
(UFPE/ Universidade Federal de Pernambuco)

**Suplentes**

Prof. Dr. José Leonardo  
(UNESP/ Instituto de Artes – Campus São Paulo)

Prof. Dr. Manuel Fabrício Alves de Andrade  
(FMU/ Faculdades Metropolitanas Unidas – Campus Liberdade)

À minha mãe, Josefa Carmelita Silva de Souza,  
porto seguro e amor incondicional. Às avós, Celina  
Maria da Conceição e Carmelita Maria da Silva,  
guardiãs de memórias, tecelãs de afeto que cruzam  
gerações.

## AGRADECIMENTOS

A Exú, que abre os caminhos; a Insã, que me guia nos ventos; e a Omolú, que transforma e renova minha vida, deixo minha mais profunda gratidão. Aos Mestres Abelha Branca, Anduré e Sultão das Matas, agradeço por sustentarem e iluminarem minhas andanças pela Caatinga até aqui.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio concedido através da bolsa - Código de Financiamento 001. Ao Arquivo Público de Alagoas e ao Fundo Rubem Ludolf do Instituto de Arte Contemporânea em São Paulo, pela oportunidade de realização de pesquisas em seus arquivos e acervos.

Aos Encantos da Caatinga e espíritos de minhas ancestrais LGBTI+ e afroindígenas que guiam meus passos, raízes de coragem e luta: Tybyra, Xica Manicongo, Joãozinho da Gomeia e Martinho Alves da Silva, sinto em meu peito o sopro de suas histórias.

Ao meu companheiro, Roger Wilton Lopes, cujo amor é chão fértil onde posso florescer.

Às minhas irmãs, Edivaneide Souza, Edilene Souza, Edna Souza, Rafaela Chafer e Beatriz Lemos, tronco de força e cumplicidade que sustenta minha caminhada.

Aos meus irmãos, Cícero Souza, Sereno Repolês e Silas Floresta, suas vozes ecoam na força da terra que me impulsiona.

Aos parentes de sangue e de alma: Ivone Pankararu, Caboco Biró Pipipã, Aparecida Pipipã, Marcelo Pipipã e todo povo da aldeia Pedra Tinideira. À Cleide Jiripankó, Jeferson Jiripankó e Ricardo Jiripankó, herdeiros/as dos territórios, saberes e cantos que ressoam poderosos nas veias desse país.

Às lideranças espirituais: Mameto Sandra Omizaniê de Oxum, Babá Zé Timotéo Amojibô de Nanã, Maria do Carmo Pipipã, Expedito Roseno Pipipã e Mestra Maria Isabel Kapinawá, fontes de sabedoria e axé, que iluminam caminhos com suas bênçãos ancestrais.

Às amigas/os-amores, cúmplices de vida: Sandra Macêdo, Raphael Gomes, Adriana Aranha, Iran Lima e Fernanda Souza, luzes que aquecem e guiam nas noites mais escuras.

Aos mestres e mestra que me acolheram nessa pesquisa e me ensinaram com generosidade: Prof. Dr. Omar Khouri, Prof. Dr. José Leonardo, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marina Feldhues, Prof. Dr. Manuel Fabrício, Prof. Dr. Valmir Pipipã e Prof. Dr. Daniel Manzoni de Almeida, suas palavras e olhares me orientaram nas travessias do saber e da criação.

À todas as pessoas que encontrei pelos caminhos e que compartilharam suas narrativas e memórias visuais comigo, meu muito obrigado!

Que este trabalho seja um eco dos saberes de todas/os vocês, um (en)canto eterno de gratidão que ressoa do fundo de minha alma e nunca se extingue.

*Coração de gente é terra que ninguém pisa*

*[...]*

Entretanto,

*[...] Botei a foice nas costas e segui no rastro*

**(Josefa Carmelita Silva de Souza, 2020).**

## RESUMO

A presente dissertação investiga a transmissão e preservação das memórias LGBTI+ e afroindígenas, destacando a importância da oralidade em confluência com os álbuns de família. O foco da pesquisa se concentra, principalmente, na recuperação das memórias de meu avô materno, Martinho Alves da Silva. Ancorada no conceito de Sankofa, a investigação resgata histórias silenciadas pela discriminação de gênero e pelo preconceito racial. Estruturada em quatro capítulos, a dissertação observa a complexa dinâmica dos álbuns de família, introduz o neologismo "Bixancestralidade", detalha a metodologia fundamentada na *Escrevivência*, e entrevistas narrativas com familiares. Além disso, discute a importância crucial de reconhecer, preservar e difundir memórias dissidentes, oferecendo para as futuras gerações narrativas familiares atualizadas que valorizam a diversidade e a resistência cultural das ancestrais LGBTI+ afroindígenas.

**Palavras-chave:** afroindígena; álbum de família; ancestralidade; bixancestralidade; memória LGBTI+.

## ABSTRACT

The present dissertation investigates the transmission and preservation of LGBTI+ and Afro-Indigenous memories, highlighting the importance of orality in conjunction with family albums. The focus of the research is primarily on recovering the memories of my maternal grandfather, Martinho Alves da Silva. Anchored in the concept of Sankofa, the investigation rescues stories silenced by gender discrimination and racial prejudice. Structured in four chapters, the dissertation examines the complex dynamics of family albums, introduces the neologism "Bixancestralidade," details the methodology based on *Escrevivência* (a term that combines writing and lived experience), and includes narrative interviews with family members. Furthermore, it discusses the crucial importance of recognizing, preserving, and disseminating dissident memories, offering future generations updated family narratives that value the diversity and cultural resistance of LGBTI+ Afro-Indigenous ancestors.

**Keywords:** afro-Indigenous; family album; ancestry; bixancestralidade; LGBTI+ memory.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Símbolo <i>Adinkra Sanfoka</i> .....	18
<b>Figura 2</b> – Coração <i>Adinkra Sanfoka</i> .....	19
<b>Figura 3</b> – Frente e verso de fotografia analógica rasurada, encontrada nos álbuns de família.....	21
<b>Figura 4</b> – Fotografia minha no sítio Caldeirão, Alagoas (1996).....	30
<b>Figura 5</b> – Mestre Isabel rezando em uma romeira na casa de Madrinha Dodô, Juazeiro do Norte, Ceará.....	35
<b>Figura 6</b> – Receita de banho espiritual encontrada junto aos álbuns de família.....	36
<b>Figura 7</b> – Fotografia analógica minha encontrada nos álbuns de família, romaria, Juazeiro do Norte, 2006.....	37
<b>Figura 8</b> – Fotografias analógicas encontradas nos álbuns de família, minha mãe a esquerda e eu a direita, Juazeiro do Norte, 2006.....	38
<b>Figura 9</b> – Páginas de diário de campo.....	39
<b>Figura 10</b> – Registro de entrevistas.....	45
<b>Figura 11</b> – Intervenção sobre páginas de álbum de família.....	51
<b>Figura 12</b> – Fotografias analógicas rasuradas, encontradas nos álbuns de família.....	53
<b>Figura 13</b> – Tag Bixação .....	56
<b>Figura 14</b> – Capa do disco <i>Pajubá</i> (2017) da cantora Linn da Quebrada.....	60
<b>Figura 15</b> – Instalação <i>Arde Mais Não Queima Nº I</i> , exposição <i>Nas Rugas do Tempo</i> , Casa da Escada Colorida, Rio de Janeiro, 2022.....	66
<b>Figura 16</b> – Instalação <i>Arde Mais Não Queima Nº I</i> , exposição <i>Nas Rugas do Tempo</i> , Casa da Escada Colorida, Rio de Janeiro, 2022.....	66
<b>Figura 17</b> – Instalação <i>Arde, Mas Não Queima Nº II</i> , escultura circular suspensa de ferro vergalhão, Edifício Vera, São Paulo, 2022.....	68
<b>Figura 18</b> – Instalação <i>Arde, Mas Não Queima Nº II</i> , fotografias de meu avô e bisavó materna impressas em tecido voil (65x135 cm), Edifício Vera, São Paulo, 2022.....	69
<b>Figura 19</b> – Instalação <i>Arde, Mas Não Queima Nº II</i> , círculo de areia marcado com pegadas após ativação da obra com cantos e danças tradicionais e originárias, Edifício Vera, São Paulo, 2022.....	70
<b>Figura 20</b> – Vista da exposição <i>Educar a Paisagem</i> , VI Bienal de Artes Visuais do Sertão, Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri, Ceará, 2023.....	71

<b>Figura 21</b> – Vista da exposição <i>Educar a Paisagem</i> , VI Bienal de Artes Visuais do Sertão, Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri, Ceará, 2023.....	73
<b>Figura 22</b> – Fotoperformance <i>Habitar o Impronunciável</i> , São Miguel dos Milagres, Alagoas, 2022.....	75
<b>Figura 23</b> – Negativo encontrado no Fundo Rubem Ludolf.....	78
<b>Figura 24</b> – Páginas da autoaplicação <i>Mal Maleável, Ave: um estudo sobre memórias e fotografias de Rubem Ludolf</i> , com fotografias analógicas de Rubem Ludolf no apartamento de sua prima Carol Rosman, Rio de Janeiro, 1980/90.....	79
<b>Figura 25</b> – Fotografia analógica, Rubem Ludolf no apartamento de sua prima Carol Rosman, Rio de Janeiro, 1980-1990.....	79
<b>Figura 26</b> – Instalação desenvolvida para a exposição <i>LAMPEJOS: 5 modos de habitar arquivos</i> , Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo 2023.....	80
<b>Figura 27</b> – Colagens tridimensionais desenvolvidas para a exposição <i>LAMPEJOS: 5 modos de habitar arquivos</i> , Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo, 2023.....	80
<b>Figura 28</b> – Pintura rupestre encontrada no território indígena Jiripankó em Alagoas.....	86
<b>Figura 29</b> – Grafismo Guarani x traçado em cesto de palha .....	87
<b>Figura 30</b> – Indígena Wesley Pankararu e sua mãe durante o ritual do menino do rancho em Pernambuco.....	88
<b>Figura 31</b> – Símbolos das Runas.....	91
<b>Figura 32</b> – Frame do documentário “ <i>Pixo</i> ” (2010).....	92
<b>Figura 33</b> – Frame videoclipe “ <i>Pra que me chamas?</i> ”, Xênia França, 2018.....	93
<b>Figura 34</b> – Desenho ponto riscado com carvão e pólvora, fotos sem data [anos 1950?]......	97
<b>Figura 35</b> – Lambe-lambe e pixação, São Miguel dos Milagres, Alagoas, 2022.....	98
<b>Figura 36</b> – Indígena Yanomami com o rosto pintado de urucum e jenipapo.....	102
<b>Figura 37</b> – Sementes de urucum.....	104
<b>Figura 38</b> – Pintura corporal para iniciação no candomblé de <i>Yawô de Odé</i> , Salvador, BA, 2023.....	104

<b>Figura 39</b> – Pintura corporal com urucum e jenipapo, Fêtxawewe Tapuya Guajajara, 2021.....	106
<b>Figura 40</b> – Bandeira inclusiva LGBTQIAPN+.....	107
<b>Figura 41</b> – Árvore genealógica da <i>Bixancestralidade</i> .....	110
<b>Figura 42</b> - Intervenções sobre fotografias analógicas.....	116
<b>Figura 43</b> - Frame do documentário <i>Fartura</i> (2019).....	121
<b>Figura 44</b> - Fotografia da família digitalizada.....	122
<b>Figura 45</b> – Obra <i>Antes que me façam esquecer</i> exposta no 32º Festival Mix Brasil, São Paulo, 2024.....	133
<b>Figura 46</b> – Desenho das cinco estrelas que representam a Constelação Cruzeiro do Sul.....	146

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 O ÁLBUM DE FAMÍLIA .....</b>	<b>42</b>
2.1 O álbum como arquivo branco.....	43
2.2 Memória individual e coletiva.....	46
2.3 Esquecimento.....	48
2.4 Invisibilidade.....	51
<b>3 BIXANCESTRALIDADE .....</b>	<b>56</b>
3.2 Deslocamento semântico, subversão e Pajubá .....	58
3.3 Sou a neta das bixas que vocês não conseguiram calar .....	65
3.4 Ética Bixa .....	82
3.5 O X da Questão.....	85
3.6 O x no grafismo indígena .....	88
3.7 Das runas nórdicas para os muros em ruína de São Paulo .....	89
3.8 O X no Candomblé .....	94
3.9 Bixação .....	98
<b>4 BIXA ORELLANA .....</b>	<b>101</b>
4.1 Vermelho bixa .....	106
4.2 Ancestralidade.....	107
<b>5 ENTREVISTAS NARRATIVAS .....</b>	<b>112</b>
5.1 Imagens de fartura .....	113
5.2 Uma casa cheia de brilho .....	124
5.3 Força das matas.....	129
5.4 “Silenciam, Mas eu Futuro”.....	132
5.5 Testemunha do legado.....	138
5.6 Memórias Fragmentadas, Presença Renovada.....	143
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>144</b>
REFERÊNCIAS .....	147
APÊNDICE A – MODELO DO TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM E SOM.....	159
ANEXO A – FOTOGRAFIA ENVIADA POR AMOJIBÔ DE NANÃ (BABÁ TIMÓTEO), À DIREITA DE SUA IRMÃ DE SANTO (ANTÔNIA) MAUÁ DE XANGÔ. INICIADOS NO ASEPO ERÂN OPÉ OLÚWA (TERREIRO VIVA DEUS), CACHOEIRA, BA, 2023. ...	160
ANEXO B – DECLARAÇÃO DE PERTENCIMENTO ÉTNICO E RESIDÊNCIA.....	161

## 1 INTRODUÇÃO

*Sustenta a pisada  
Prepara o zói e a garganta  
A latomia será tanta  
Não dá nem pra imaginar.*

Cátia de França, 1987

Em cada linha que escrevo, nascem raízes que se entrelaçam com a terra vermelha e as montanhas que sussurram segredos em meus ouvidos sobre o sítio Caldeirão<sup>1</sup>. Nesse território fiz minha primeira morada desde que o vento me chamou à vida. Acariciado pela brisa do bioma caatinga e banhado por um pequeno riacho que desaguam Rio Moxotó, o sítio Caldeirão está localizado a poucos quilômetros do povoado Santa Cruz do Deserto, distrito de Mata Grande e fica próximo à divisa do estado de Alagoas com Pernambuco.

Em 2022, durante a escrita do meu Trabalho de Conclusão de Curso na graduação em Artes Visuais pela Faculdade Metropolitanas Unidas, em São Paulo, realizei uma extensa pesquisa não apenas em fontes escritas, mas também em fontes orais e arquivos fotográficos. Minha investigação focou inicialmente em mostrar o processo de esquecimento das narrativas LGBTI+ indígenas nos álbuns de família. Em seguida, a pesquisa se expandiu para os territórios indígenas e quilombolas de Alagoas, como por exemplo, a cidade de Mata Grande, onde, além de consultar documentos, tive a oportunidade de conversar com alguns parentes, dentre eles, o indígena Pipipã e antropólogo Valmir Batalha.

Valmir e eu compartilhamos uma ligação em comum: há muitos anos, nossas famílias migraram da cidade de Floresta (PE) para morar em localidades rurais próximas ao povoado Santa Cruz do Deserto e, assim como elas, posteriormente eu e Valmir também acabamos migrando de Mata Grande (AL) para a cidade de São Paulo. Hoje ele vive na cidade de Ferraz de Vasconcelos, onde atua como Padre na Paróquia Nossa Senhora Aparecida. Além disso, também trabalha como professor

---

<sup>1</sup> A localização do Sítio Caldeirão foi mapeada utilizando o Google Earth, permitindo uma análise detalhada do terreno e das características geográficas da área. Essa ferramenta é essencial para a visualização precisa e o entendimento do contexto espacial do sítio. Disponível para acessar em: [https://earth.google.com/web/search/-9.101056,+37.815409/@-9.10043006,-37.81757257,434.14667702a,1805.79161251d,35y,0h,0t,0r/data=CiwiJgokCXeZAIpJLCLAEdkkndY\\_RiLAGYtfvJBK5ULAITw3pdqw50LAQqIIAToDCgEwQqIIAEoNCP\\_wEQAA](https://earth.google.com/web/search/-9.101056,+37.815409/@-9.10043006,-37.81757257,434.14667702a,1805.79161251d,35y,0h,0t,0r/data=CiwiJgokCXeZAIpJLCLAEdkkndY_RiLAGYtfvJBK5ULAITw3pdqw50LAQqIIAToDCgEwQqIIAEoNCP_wEQAA) 1

na Rede Oficial de Educação do Estado de São Paulo, abordando temas como religião, cidadania, etnografia, direitos sociais e cultura indígena. No ano de 2024, juntamente com Valmir, a convite da Secretária de Educação da cidade de Ferraz de Vasconcelos, tive a alegria de realizar uma série de palestras e formações voltadas para professores e alunos. Essas conversas não apenas enriqueceram significativamente minha compreensão sobre o tema, mas também renovaram meu entusiasmo em continuar a pesquisa. Além disso, tivemos a honra de promover encontros e apresentações de um grupo de jovens indígenas do povo Jiripankó de Alagoas, que vivem em contexto urbano na cidade de Ferraz de Vasconcelos. Essas ações contribuíram para o fortalecimento de nossa resistência, a (re)afirmação de nossa identidade e a valorização de nossas expressões culturais e narrativas em um novo cenário.

Minha busca por Valmir foi mais do que um simples percurso geográfico; foi uma jornada tecida pela memória, pela história e pela persistência em encontrar os fios que entrelaçam nossas vivências indígenas. Para chegar até ele, mergulhei em consultas tanto online quanto presenciais no Arquivo Público de Alagoas em busca de fontes escritas que mencionassem a presença indígena em nossa cidade. Nessas buscas, encontrei um documento escrito no ano de 1955, trata-se da monografia de Djalma Mendonça, onde ele destaca a presença da etnia Pankararu nos topônimos<sup>2</sup> dos sítios da cidade de Mata Grande. Ele menciona:

Em Mata Grande também aparecem topônimos indígenas e afros, sem nenhum complemento, como: Arapuá - abelhas preta e agressiva com especial predileção pelos cabelos de suas vítimas - PANCARUS, nome de antiga tribo indígena hoje aldeia no município pernambucano de Perolândia [...] (1955, p.43 - 44).

Essa descoberta foi a faísca inicial que acendeu em mim o desejo de saber mais, de ir além das palavras escritas, de atravessar os limites das páginas. Outro documento também consultado foi o Anuário Estatístico do Estado de Alagoas. Segundo o levantamento de 2010, na cidade de Mata Grande, 211 pessoas se

---

<sup>2</sup> Topônimos são nomes próprios que designam locais ou regiões geográficas, como cidades, rios, montanhas e outros acidentes físicos ou humanos. O termo "topônimo" deriva do grego, onde "topos" significa "lugar" e "onoma" significa "nome", ou que se traduz literalmente como "nome de lugar". Disponível para acessar em: <https://www.dicio.com.br/toponimos/>

autodeclararam indígenas. Aquele número me instigou profundamente: quem eram esses parentes? Quem seríamos nós — eu e eles — nesse emaranhado de histórias e raízes?

Através dessas pesquisas pude constatar a presença dos indígenas Kalankó<sup>3</sup> espalhados por diversas propriedades nessas localidades, como Lajedo do Couro, Santa Cruz do Deserto, Batatal e Quixabeira, e algumas residências esparsas em Craibeiras, Moxotó, Serra do Sobrado e o próprio sítio Caldeirão, onde reside parte de minha família paterna. Os Kalankó têm no sítio Januária, localizado no município de Água Branca em divisa com Mata Grande, sua principal referência territorial. Esse grupo afirma que foi nesse território que seus antepassados se assentaram pela primeira vez por volta do final do século XIX e início do século XX, vindos de Pernambuco (Amorim, 2003).

E foi justamente na cidade de Mata Grande, que a minha história e essa pesquisa de algum modo começa a ser esboçada, não com a formalidade de um pré-projeto acadêmico, mas com as memórias que se desdobram em uma tapeçaria de narrativas ancestrais.

Minha infância foi moldada por práticas ancestrais e modos de vida originário de nosso território: sem luz elétrica ou água encanada, vivíamos em harmonia com a natureza, plantando, colhendo frutos silvestres como o umbu e a pinha, caçando pequenos animais e cuidando da terra. Minha família, enraizada em tradições e saberes orais transmitidos de geração em geração, não teve a oportunidade de frequentar a escola devido à dificuldade de acesso à nossa comunidade. Por isso, a alfabetização não acontecia por meio da palavra escrita, com giz ou em folhas brancas, mas através do negrume da oralidade, profunda e misteriosa como a noite, em rodas de conversa e na observação atenta da natureza.

Por isso, devido ao difícil acesso de nossa comunidade, as visitas à cidade para onde migrou meu avô paterno Martinho Alves da Silva (1931 – 2002) e parte da família de minha mãe, eram raras, marcadas pela estrada longa e tortuosa que

---

<sup>3</sup> Os Kalankó, embora sejam um grupo étnico recente e descendente do tronco Pankararu, mantiveram sua língua e tradições ao longo do século XX. Reconheceram-se como etnia distinta na década de 1970 e, desde então, estabeleceram forte articulação com o movimento indígena e organizações da sociedade civil em Água Branca e Mata Grande. Fonte: <https://sl1nk.com/4w4wv>

nos afastava. Ele partiu de nosso território de origem quando eu ainda não havia nascido, mudou-se para a cidade vizinha conhecida como Canapi<sup>4</sup>, lá permaneceu até o ano de 2002, quando finalmente se encantou. Nessa época eu ainda morava no sítio Caldeirão com meus pais junto de minha família paterna e, com apenas 12 anos de idade, eu não entendia muita coisa sobre ele e tudo aquilo que comentavam sobre nós.

Em 2004, após desentendimentos familiares, alguns de nós, e isso incluía a mim, se viram obrigados a migrarem de Mata Grande, onde está concentrada boa parte de minha família paterna, para a pequena cidade de Canapi, onde hoje vive predominantemente a família de minha mãe. Foi nessa cidade que comecei a descobrir o mundo das palavras escritas e sobretudo, da poesia em papel. Morando com minha avó materna, Carmelita da Silva Alves (1934 - 2020), uma mulher branca, natural de Sergipe, com descendência portuguesa, costureira dedicada e professora aposentada, fui alfabetizado. Eu encontrava nos trabalhos escolares e livros antigos descartados pelos meus primos brancos na casa de minha avó, um sentido à vida, mediante todas as adversidades enfrentadas naquele período.

Hoje compreendo que diante os ensinamentos de minha avó e aquele amontoado de livros e documentos antigos, comecei a desenvolver meu faro para a pesquisa, ali comecei a enxergar poesia onde ninguém mais via e, esbocei as primeiras perguntas que deram sentido para esse projeto. “Onde estão as fotografias do meu avô?”, eu me perguntava diante do arquivo branco de nossa família.

Mas, se voltarmos um pouco mais à origem da minha alfabetização informal, veremos que a oralidade feminina desempenhou um papel fundamental como metodologia, especialmente através da minha avó paterna. Ela, uma mulher negra de pele clara, mesmo sendo analfabeta, possuía uma rica epistemologia manifestada através de sua fala e sabedoria, transmitindo conhecimentos profundos e valiosos em cada palavra. Foi com ela, Celina Maria da Conceição, e com minha mãe, Josefa Carmelita Silva de Souza (1958 – 2023), que aprendi a ouvir as árvores

---

<sup>4</sup> Segundo “Um estudo onomástico: léxico toponímico indígena municipal Alagoano”, a palavra Canapi é de origem tupi, e deriva da junção dos termos *kaá*, utilizado para se referir a planta, mato ou vegetação em geral e *pi*, para se referir a água. Logo, seu significado estaria atribuído a algo como “planta d’água” (SILVA; MELO, 2014).

e a natureza, descobrindo nelas não apenas beleza, mas também magia e conhecimento. Minha mãe, uma mulher indígena de pele escura, sempre manteve uma profunda conexão com a terra, me ensinou a respeitar e cultivar o solo, integrando-me a uma tradição ancestral.

No início de 2023, minha mãe foi hospitalizada na Santa Casa de Maceió (AL), e mesmo diante o início iminente das minhas aulas na pós-graduação em São Paulo, decidi viajar até Maceió para acompanhá-la em sua última jornada rumo ao mundo dos encantados. Para alguns povos indígenas, como os Pankararu, a ideia do “encanto” representa a continuação da existência após a morte. Segundo Charles Pankararu (2024), a morte não é vista como um fim, mas como uma passagem para o plano espiritual dos encantados. Na cosmologia Pankararu, o “encantamento” ocorre quando o espírito de uma pessoa falecida se torna um “encantado”. Esses espíritos continuam a existir, exercendo influência no mundo dos vivos, protegendo e guiando o povo. Eles reforçam uma conexão contínua com os ancestrais e a territorialidade, comumente associados a locais sagrados e elementos naturais como rios, árvores e animais, afirma Charles.

Durante esse doloroso processo de luto, a escrita desta dissertação tornou-se um reflexo de minha conexão e homenagem ao legado das mulheres de minha família, em especial, à minha mãe. Dedico este trabalho a ela, pois com sua sabedoria e apoio iniciei as primeiras investigações nos álbuns de nossa família. Juntas, realizamos pesquisas de campo, visitando aldeias e quilombos para reencontrar familiares, desenterrando, ativando memórias esquecidas e reafirmando nossa identidade afroindígena. Ela foi a primeira de nossa família a reivindicar esse pertencimento, e é no legado que deixou que encontro forças para prosseguir.

Minha pesquisa é, portanto, a materialização de um antigo e contínuo desejo de minha família de retornar. É um entrelaçar de histórias e vivências ancestrais, uma resposta aos ventos que sopram do passado e do futuro, e uma homenagem às minhas mais velhas, que sonharam com este tempo de floração e renascimento. Por isso convido você querida e querido leitor, a caminhar comigo por essas veredas e becos de minha memória, através de escolhas que me guiaram até aqui, sustentada na terra e na oralidade, onde minhas raízes se aprofundam.

Para nós, povos afroindígenas, o conhecimento é transmitido e preservado através das danças, dos gestos, dos ritos e, sobretudo, da oralidade (Mello, 2014; Martins, 2021; Kopenawa, 2023). Apostar na oralidade como bússola ancestral é reconhecer sua força como guia que orienta e sustenta a continuidade de nossos saberes e práticas culturais. É a partir dessa oralidade que emerge a potência deste trabalho, sendo também o meio pelo qual ele busca se legitimar. Tanto a oralidade quanto a performance, como afirma Leda Maria Martins (2021), ocupam um lugar central na transmissão e escrita não ocidental de nossos saberes, grafados muitas vezes não no papel, mas no corpo e no chão, através de grafismos e pontos riscados, trilhas marcadas pelos passos das que me antecederam.

Para o indígena Davi Kopenawa:

Os brancos desenham as linhas de suas palavras porque seu pensamento é cheio de esquecimento. Nós guardamos as palavras de nossos antigos dentro de nós, há muito tempo, e continuamos a passá-las sucessivamente aos que vêm depois de nós. Nossos filhos, que não conhecem nada dos *xapiri pé*, escutam os cantos dos xamãs e assim acabam querendo, por sua vez, ver os espíritos. É por isso que, embora sejam muito antigas, as palavras dos espíritos sempre ficam novas. São elas que fazem crescer nossos pensamentos (2023, p. 104).

Por isso, peço *agô* (licença) aos espíritos encantados da floresta, as minhas mais velhas e as minhas ancestrais LGBTQIA+<sup>5</sup> afroindígenas para percorrer as veredas e becos de nossas memórias. A vós, ô Bixas sagrados da floresta, peço proteção. Rogai por nós!

Na tradição africana, o conceito de *Sankofa* é particularmente relevante para explicar a essência dessa pesquisa e o percurso realizado ao longo desse processo investigativo de cinco anos sobre a memória de meu avô materno Martinho e minha bisavó indígena Regina Antônia da Conceição (data de nascimento e falecimento desconhecida) nos álbuns de nossa família.

---

<sup>5</sup> O termo LGBTQIA+ abrange diversas identidades de gênero e orientações sexuais, incluindo Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e pessoas Transgênero, Queer, Intersexos, Assexuais e outras identidades representadas pelo "+". Além disso, simboliza um movimento social e político que defende direitos civis e inclusão, combatendo a discriminação, com origem nos eventos de Stonewall em 1969. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/saiba-o-que-significa-a-sigla-lgbtqia-e-a-importancia-do-termo-na-inclusao-social/>

Ao *confluir* (Santos, 2023) os significados da fotografia com a materialidade do elemento terra e a filosofia do *adinkra Sankofa*, eu proponho ao espectador exercitar um novo modo de ver e interpretar o mundo. O símbolo é representado por um pássaro que volta a cabeça à sua cauda, ou ainda como uma segunda variação em formato de um coração. Segundo a autora Rosa, *Adinkra* trata-se de um conjunto de ideogramas pertencentes aos povos *Acã*, localizados em África Ocidental (2011).

**Figura 1** – Símbolo *Adinkra Sanfoka*.



Fonte: Itaú Cultural, 2009.

O símbolo *Sankofa* pode ser traduzido como: “*retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro*” (Rosa, 2011; Nascimento & Gá, 2022). De algum modo, essa ética das encruzilhadas se encontra presente nessa pesquisa, que tem como objetivo resgatar memórias familiares para reconstruir no momento presente a identidade indígena Bixancestral de meu avô, se conectando diretamente com a filosofia de *Sankofa*.

**Figura 2** – Coração Adinkra Sanfoka.



Fonte: Dicionário de símbolos, 2009.

Essa ética de resgate e reconstrução da memória ancestral permeia meu exercício imaginativo de recuperar minha ancestralidade dissidente, criando em minha produção artística um espaço seguro para cultivar a memória Bixancestral de meu avô.

Diante as rasuras e o desaparecimento das fotografias de meu avô, percebi que seu apagamento está intrinsecamente ligado à sua experiência racial e à dissidência de gênero. O termo “dissidência de gênero” é usado por Leandro Colling em seu dossiê publicado na revista *Cult* em 2017, intitulado de “Artivismo das dissidências sexuais e de gênero”. Colling vai relacionar o termo com as identidades trans e travestis de pessoas que se identificam como não binárias e ainda pessoas que não atendem as expectativas corporais e comportamentais impostas pela sociedade, performando identidades desviantes. Como exemplo, as bixas afeminadas, as lésbicas masculinizadas e outras várias expressões identitárias reprimidas pela sociedade (Colling, 2017).

Durante minha infância, era comum ouvir comentários de repreensão de pessoas próximas e da minha própria família sobre minha performance, meu jeito de

andar e falar, que frequentemente eram comparados aos do meu avô. Eles diziam: “*Esse menino anda igual ao avô dele, todo amulezado*” e continuavam: “*Senta direito, menino, endireita essas pernas*”. Ao perguntar a Umbuzeiro<sup>6</sup>, uma de minhas familiares entrevistadas, sobre essa semelhança entre mim e meu avô, ela simplesmente me respondeu que, de todos os netos, eu era o que mais fazia lembrar ele. E finalizou: “*Nenhum de nós tem uma aparência com ele como você tem*”.

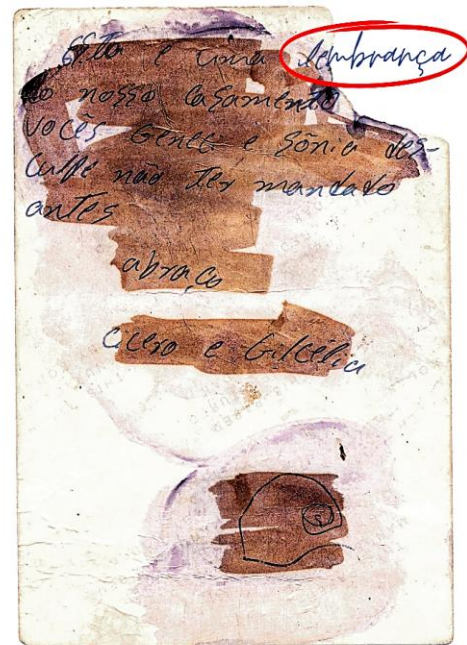
Meu avô, assim como eu, foi recriminado pelo seu andar esplendoroso e seu jeito delicado de cruzar as pernas ao se sentar. Hoje, entendo que essa repressão à gestualidade de meu avô estava enraizada na discriminação contra pessoas dissidentes de gênero, que não se conformam às expectativas corporais e comportamentais impostas pela sociedade (Colling, 2017). Como resultado dessa discriminação, tanto em relação aos seus gestos quanto à sua sexualidade, a história de meu avô foi silenciada por parte da nossa família.

Diante dessas memórias adormecidas, decidi reivindicar a história de meu avô, soterrada pelas camadas de preconceito e esquecimento familiar (Trevisan, 2021). Ele se tornou o tema central de minhas produções artísticas, onde crio uma atmosfera mística e por isso mesmo poética, para invocar suas memórias, outrora adormecida nas narrativas de nossa família. Para preencher as lacunas sobre sua história, recorro ao inventário de novas memórias (Evaristo, 2015), recontando sua trajetória nas artes visuais como um exercício imaginativo que permite a continuidade de minha genealogia bixancestral. Uma reparação sobre a memória daquelas que um dia foram consideradas indignas de serem lembradas (Hartman, 2021).

---

<sup>6</sup> Umbuzeiro, ou imbuzeiro (*Spondias tuberosa*), é conhecido como a “árvore sagrada do sertão” e é nativo do bioma caatinga. Seu fruto, o umbu e suas raízes, possuem uma notável capacidade de armazenar água, essencial para sobreviver às secas prolongadas. O nome “umbu” vem do tupi-guarani “*ymbu*”, que significa “árvore que dá de beber”. Disponível para acessar em: <https://www.cerratinga.org.br/especies/umbu/>

**Figura 3** – Frente e verso de fotografia analógica rasurada, encontrada nos álbuns de família.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Nesse processo de reparação, as fotografias de família adquiriram um papel quase mediúnico. Não são apenas objetos fixos, mas arquivos vivos que carregam histórias visíveis e invisíveis. Ao revisitar essas imagens, percebi que certas

intervenções — apagamentos, rasuras e marcas — falam tanto quanto os rostos e poses registrados nelas.

A figura 3 contém várias camadas de significados. Ela retrata um grupo familiar, mas apresenta um detalhe marcante: o rosto de meu avô rasurado. Essa intervenção chama a atenção para os conflitos e rupturas familiares.

Ao virar a imagem, percebi que o verso havia sido coberto com tinta preta, ocultando o que originalmente estava escrito. Depois de remover essa tinta, descobri uma mensagem que dizia: *"Esta é uma lembrança do nosso casamento para vocês Genesi e Sônia. Desculpe não ter mandado antes. Abraços, Cícero e Gilcélia."*

Com um olhar mais atento, aconteceu algo ainda mais significativo: percebi que a palavra "lembrança", no verso, foi rasgada justamente na mesma área onde o rosto do meu avô foi apagado na frente. Essa coincidência não é acidental; é um indicativo de que a imagem, mais do que um registro familiar, é um documento carregado de marcas de relações interrompidas, mágoas ou memórias que alguém quis apagar propositalmente.

Esta descoberta foi o momento em que percebi que os álbuns estavam falando comigo. As intervenções materiais – a tinta preta, o rasgo, a rasura – transformaram essa fotografia em algo vivo, um objeto que carrega não apenas os rostos e eventos do passado, mas também os conflitos, silêncios e tentativas de apagamento que moldaram minha história familiar. A palavra "lembrança", que deveria evocar afeto e memória, foi literalmente rompida, assim como o rosto do meu avô foi apagado, indicando uma linha de tensão entre memória e esquecimento.

Esta imagem deixou de ser um simples retrato e se tornou um palimpsesto visual, um arquivo vivo de disputas emocionais e simbólicas. Ao me deparar com isso, percebi que os álbuns de família não são apenas guardiões da memória, mas também testemunhas silenciosas dos traumas e transformações históricas que atravessam nossas vidas. Era como se, ao olhar para os álbuns, eles retribuíssem meu olhar e começassem a falar comigo, revelando segredos ocultos que apenas o tempo e um olhar atento poderiam desvendar.

Este momento me ensinou que as imagens familiares são muito mais do que parecem: elas têm voz, memória e até mesmo sentimentos ocultos, esperando para serem ouvidos e interpretados.

A história, narrada sob uma ótica tradicionalista e excludente, frequentemente marginaliza performances que escapam às normas da cisheteronormatividade (Cohen, 1997). Essa perspectiva levanta questões sobre quais os espaços são reservados para acolher a memória de pessoas LGBTI+ e afroindígenas nos álbuns familiares. O conceito de afroindígena, como *devir*<sup>7</sup>, atua como um meio por onde confluem histórias e memórias, pessoas e saberes, estabelecendo uma aliança profunda entre antepassados africanos e indígenas (Amaral, 2014; Santos, 2023).

Através deste questionamento, busco evidenciar o esquecimento/apagamento nos álbuns de família como uma estratégia deliberada do projeto colonial e do modelo cisheteronormativo (Rosa, 2020; Lopes, 2023), que visa nos destituir de nosso pertencimento a uma identidade bixancestral. Resgatar as memórias de meu avô é crucial para lembrar minha própria trajetória familiar e reivindicar um lugar de pertencimento. Isso me levou a preparar o terreno fértil da memória coletiva para que minha existência não caia na armadilha do esquecimento ou, no perigo de uma história única (Adichie, 2018), pautada nas narrativas de dor, ausência e violência.

Essa necessidade de resgatar e preservar memórias pessoais e familiares se entrelaça profundamente com a escolha das entrevistas narrativas como metodologia central desta pesquisa. É justamente através da oralidade que tanto a história do meu avô quanto os saberes ancestrais da minha família têm sido perpetuados.

A escolha das entrevistas narrativas se justifica pela minha própria *Escrevivência* (Evaristo, 2020) com as *Oralityras* (Martins, 2021), pois, como mencionado, venho de uma família cujos membros, em sua maioria, não tiveram a oportunidade de aprender a ler e escrever em português. No entanto, possuem uma riqueza epistemológica de saberes ancestrais e culturais que são transmitidos

---

<sup>7</sup> A palavra *Devir* vem do latim *devenire* e significa chegar. 1. Vir a ser; tornar-se, transformar-se. 2. *Fil.* Movimento permanente e progressivo pelo qual as coisas se transformam. Fonte em: <https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/devir>

oralmente e que contribuem significativamente para nossa identidade e compreensão do mundo. Essa conexão pessoal com a oralidade não só enriquece a pesquisa, mas também reforça a importância de reconhecer e valorizar os conhecimentos que são compartilhados além da escrita formal.

A respeito disso, Leda Maria Martins, vai dizer que:

A filosofia africana leva em conta toda a gama de conhecimentos da performance oral como significativa para a inscrição das experiências de temporalidade e para sua elaboração epistêmica. A palavra oraliturizada se inscreve no corpo e em suas escansões. E produz conhecimento. Ao contrário do pensamento preconceituoso europeu que desqualificava África como continente pensante. Esse tipo de raciocínio excludente deve-se em muito à falsa dicotomia entre a oralidade e a escrita, enfatizada pelo Ocidente, que prioriza a linguagem discursiva escrita como modo exclusivo e privilegiado de postulação e expansão do conhecimento (2021, p. 32).

Através da oralidade, os indivíduos são capazes de fornecer testemunhos sobre eventos, instituições, modos de vida ou outros aspectos da cultura e sociedade. Essa abordagem permite uma compreensão mais profunda e rica dos contextos sociais e culturais estudados, conectando as narrativas pessoais às histórias coletivas. A escritora Evaristo vai definir *Escrevivência* como um método de escrita que nasce do cotidiano, das lembranças, das experiências de sua própria vida e de seu povo (Evaristo, 2020).

Da mesma forma, as fotografias servem como uma espécie de transmissor que conecta os indivíduos às suas histórias pessoais e coletivas, permitindo que memórias sejam compartilhadas de geração em geração em momentos de encontro, almoços e reuniões. Elas não apenas “imortalizam” eventos, mas também ajudam na preservação de lembranças que podem ser cruciais para a manutenção da memória familiar ao qual o álbum ou fotografia pertence (Silva, 2008). A observação de fotografias permite que os indivíduos conectem suas experiências pessoais a narrativas mais amplas, promovendo uma compreensão profunda de suas identidades e histórias familiares diante dos álbuns de fotografia.

Silva afirma que:

Diante do álbum, deve-se acrescentar outra qualidade: o álbum é feito para ser contado e, portanto, falado. Trata-se de imagens para ouvir [...] O ato de narrar memórias a partir das fotografias faz com que o álbum se destaque

como um objeto que estabelece relações profundas com a oralidade [...] (2008).

Para atingir o objetivo da pesquisa, utilizei as entrevistas narrativas, que envolveram a coleta de relatos pessoais enriquecidos com anotações em diário de campo e fotografias, encontradas nos álbuns de família e tudo que nele (não) há. Durante as entrevistas, observei que as imagens evocavam memórias específicas e sentimentos associados, permitindo que as e os entrevistados compartilhassem suas histórias de maneira mais dinâmica. Essa abordagem não se limitou apenas ao que foi verbalizado; também considerei omissões, silêncios, expressões não verbais, como gestos e emoções, que foram fundamentais para compreender o contexto das narrativas (Martins, 2021).

Essa perspectiva se alinha ao entendimento de que, para muitos povos, o conhecimento é transmitido de formas além da escrita, como descreve a referida autora:

Assim como para os povos das florestas, a produção, inscrição e disseminação do conhecimento se davam, primordialmente, pelas performances corporais, por meio de ritos, cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas [...] Grafar o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores (Martins, 2021, p. 36).

Para ouvir as narrativas sobre meu avô, antes elaborei uma lista de 13 perguntas semiestruturada. Em seguida, pré-seleccionei alguns nomes de pessoas amigas e familiares para ouvir suas narrativas relacionadas a ele.

A técnica de entrevistas narrativas permitiu solicitar aos entrevistados que fornecessem mais informações ou que reformulassem suas respostas em alguns momentos durante nossa conversa. Diferente de outros modelos, como a entrevista estruturada, considerada rígida por não permitir ao entrevistador sair do roteiro previamente desenhado. Em contrapartida, a entrevista narrativa me deu a liberdade

de incluir novas perguntas ou, como mencionado, pedir para que a pessoa entrevistada reformulasse sua resposta ou fornecesse mais detalhes (Souza, 2017).

Abaixo, apresento a lista das 13 perguntas semiestruturadas utilizadas para a coleta de dados da pesquisa.

1. Qual era sua relação ou parentesco com Martinho Alves da Silva?
2. Quais as últimas lembranças você guarda dele?
3. Você lembra de coisas que ele gostava de fazer, comer e ouvir, por exemplo?
4. Você poderia descrever como era a casa dele?
5. Como era a relação dele com a família, eram próximos ou distantes?
6. Você saberia me dizer qual a cidade de origem dos pais dele?
7. E a minha bisavó Regina Antônia da Conceição, você já ouviu algum relato de que ela era uma pessoa indígena?
8. Ele era uma pessoa mística que gostava de rezas, de ervas e chás medicinais? Você poderia me descrever um pouco a respeito disso?
9. Quem eram as/os amigas/os dele, você poderia citar algum nome?
10. Você tem alguma foto dele?
11. Você já ouviu algum relato de que ele era uma pessoa LGBTI?
12. E você acha que na época ele sofreu algum preconceito por conta da sexualidade?
13. E para finalizar, eu gostaria de perguntar se você quer acrescentar mais alguma coisa que eu tenha esquecido de perguntar durante a nossa conversa?

A segunda etapa do projeto, que foi a realização das entrevistas, aconteceu presencialmente entre os meses de janeiro e agosto de 2024, com 8 colaboradores que tinham entre 26 e 60 anos, incluindo pessoas amigas e familiares residentes nas cidades de Canapi e Mata Grande (AL), Aldeia Pedra Tinideira (PE) e na cidade de São Paulo. As entrevistas foram realizadas mediante a autorização e assinatura do termo de imagem e som. Para isso, viajei de São Paulo no dia 18 de dezembro de 2023 em direção ao Nordeste, onde permaneci em campo por três meses. É importante destacar que as entrevistas foram viabilizadas graças ao incentivo e apoio financeiro da Bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Para proteger a identidade das pessoas entrevistadas e assegurar a confidencialidade de suas declarações, decidi substituir seus nomes reais por nomes fictícios de plantas endêmicas do bioma caatinga. Levando em consideração que duas pessoas não queriam revelar seu nome. Essa decisão foi tomada após conversas e negociações com as outras pessoas envolvidas, na qual a maioria delas concordaram com a mudança. Exerce uma pessoa, Babá Timóteo Amojibô de Nanã, amigo da família, que preferiu manter seu nome original e justificou sua escolha afirmando que deseja ser: "[...] *uma prova, uma testemunha viva e um legado*". Complementando, me enviou uma foto sua, que decidi incluir em anexo. Além de ser uma medida ética, essa escolha carrega um simbolismo pessoal significativo.

Como veremos ao longo das entrevistas, meu avô, uma figura central nesta pesquisa, possuía uma relação íntima com as plantas, especialmente as ervas medicinais. Ele não só apreciava a beleza e a resiliência da flora da caatinga, mas também conhecia profundamente seus usos curativos e espirituais.

Essa decisão também reflete a tradição de integrar a natureza ao cotidiano, como uma extensão do ser. O uso dos nomes de plantas nativas, que fazem parte do ecossistema único da caatinga, faz uma ponte simbólica entre a oralidade e o território, reverenciando a importância das plantas no contexto cultural e espiritual da minha família. Essa prática ressalta o valor da natureza não apenas como recurso, mas como parte viva nas memórias e saberes das pessoas entrevistadas.

Durante o processo de pesquisa, foi essencial garantir o consentimento informado dos participantes. Para aqueles que não sabiam ler e escrever em português, as entrevistas foram relidas oralmente, assegurando sua compreensão e concordância com o conteúdo a ser publicado. Reconhecendo a subjetividade de cada participante, mediante negociação e consentimento, como mencionado anteriormente, propus a substituição de seus nomes reais por pseudônimos, e ambos concordaram em adotar nomes de plantas nativas do único bioma brasileiro: a Caatinga.

Kilomba, ao referir-se ao pensamento de Bell Hooks, enfatiza que os sujeitos têm o direito de definir suas próprias realidades e identidades, além de nomear suas histórias (Kilomba, 2019, p. 28). Essa abordagem ética assegura que os

colaboradores assumam um papel ativo e participativo na pesquisa, tornando-se produtores de suas narrativas em vez de apenas objetos de estudo.

Após realizar as entrevistas em Alagoas, retornei ao bioma Mata Atlântica, em São Paulo, no dia 19 de março de 2024, para dar início à terceira etapa do projeto. Nessa fase, transcrevi as entrevistas e escrevi os capítulos “Das andanças”, “Álbum de família” e “*Bixancestralidade*”. Durante o processo de escrita no bioma Mata Atlântica, percebi que havia um chamado para retornar ao bioma Caatinga e finalizar o projeto com a escrita do capítulo final “Entrevistas narrativas”. Além disso, realizar a leitura das entrevistas transcritas para as pessoas que não sabiam ler em português e, junto com elas, decidirmos como concluir a escrita do capítulo final. Após minha banca de qualificação em São Paulo, no dia 23 de novembro de 2024, exercitei mais uma vez *Sankofa* e retornei para o Nordeste.

Ao transitar entre os biomas caatinga e mata Atlântica, percebi nitidamente uma transformação profunda no meu modo de ver e sentir o mundo. Do mesmo modo, também senti uma transformação significativa na minha escrita. No território da caatinga, percebi como organicamente minha escrita se torna mais contemplativa e estratégica, refletindo uma energia introspectiva que exige pausas e reflexões cuidadosas. Já em São Paulo, na mata Atlântica, a performance de minha escrita flui de forma vibrante e ágil, impulsionada por uma energia dinâmica que estimula um pensamento mais rápido e gestos mais expressivos. Essa mudança se assemelha a uma dança entre dois mundos, onde cada bioma ativo energias distintas em meu processo criativo, tornando-se essencial o meu trânsito entre esses territórios para conferir dinamismo, nutrir e equilibrar essas diferentes facetas de se comunicar com o mundo.

A presença física do meu corpo no bioma encantado caatinga, portanto, assegura uma conexão mais profunda e contemplativa com esse território, promovendo uma abordagem introspectiva e reflexões minuciosas sobre os dados coletados. Com sua paisagem, a caatinga favorece pausas reflexivas e um olhar atento às nuances e saberes em cada uma das narrativas das pessoas entrevistadas.

Além disso, a decisão de estar no nordeste brasileiro, especificamente na Aldeia Pedra Tinideira em Pernambuco e nas cidades de Canapi e Mata Grande em Alagoas, durante a fase final da pesquisa, tem o propósito de me aproximar e manter um diálogo profundamente sensível com as pessoas entrevistadas. Esta proximidade facilitou a participação ativa de amigos, parentes e familiares na construção da escrita, permitindo que fossem consultados. Fazendo com que o processo de escrita se tornasse colaborativo, enriquecendo a narrativa com autenticidade e respeito às suas experiências pessoais.

Este retorno a minha territorialidade de origem onde a pesquisa teve início, não apenas simboliza o fechamento de um ciclo, mas também reafirma o compromisso com uma metodologia participativa e envolvente. Esta abordagem metodológica assegura, portanto, o compromisso ético desse trabalho, refletindo fielmente as complexas interações entre mim, as pessoas entrevistadas, minhas ancestrais e o bioma encantado caatinga.

Após 13 anos vivendo em São Paulo, com visitas esporádicas à família no final de ano, tornou-se cada vez mais difícil ignorar o chamado de *Sankofa*, que insistentemente me mostrava o caminho de retorno para casa. Os Encantos, os álbuns de famílias, meus mortos e a caatinga gritavam pelo meu nome.

Ao refletir sobre a frase de Aline Motta, “*As pessoas não sabem, mas os lugares sabem*” (2022, p. 132), e a ideia de território discutida por Muniz Sodré em *O terreiro e a cidade: a forma social negra-brasileira* (1988), percebi que minha viagem ao semiárido de Alagoas e Pernambuco, para percorrer as veredas e becos de minha memória (Evaristo, 2017), não era apenas uma busca por respostas nas palavras das pessoas entrevistadas. Mas também uma imersão em um processo de cura, conduzida pelos espaços sagrados que preservam memórias e histórias vivas sobre minha própria essência. Como bem nos lembra o Mestre Nego Bispo: “*Compreendo o ambiente onde dei os meus primeiros passos como uma das bases de lançamento da minha trajetória*” (2023).

Esses lugares, com suas paisagens e atmosferas únicas, são testemunhas silenciosas do passado, carregando em si a essência e as vivências dos meus ancestrais e de nossa conexão com o bioma caatinga. Ao estar fisicamente nesses

locais e poder pisar nos terreiros tradicionais e originários, pude experimentar nuances e sentimentos que transcendem as palavras, permitindo que as narrativas sobre meu avô e minha bisavó ganhassem profundidade e autenticidade. Assim, a viagem se tornou uma jornada de reconexão não só com as pessoas, mas também com o próprio bioma encantado caatinga e tantos outros espaços sagrados que, de forma (in)visível, continuam a contar nossas histórias.

**Figura 4** – Fotografia minha no sítio Caldeirão, Alagoas (1996).



Fonte: Acervo família Souza.

Nessa jornada de volta para casa, tive a oportunidade de reencontrar parentes, conhecer novas pessoas e lugares que foram fundamentais para a construção desse trabalho. Entre esses lugares, visitei aldeias e quilombos, bem como lideranças comunitárias e espirituais, incluindo yalorixás, babalorixás, rezadeiras, caciques e pajés, que enriqueceram minha compreensão sobre a espiritualidade presente em nosso território. Destacam-se as aldeias Katokinn e Jiripankó em Alagoas, além do Quilombo Zumbi dos Palmares, também em Alagoas, a cidade de Exú e a Aldeia Pedra Tinideira em Pernambuco.

Em janeiro de 2025, ao chegar na Aldeia Pedra Tinideira, realizei a exposição fotográfica “Voo da Arapuá”, construída com imagens captadas em uma visita anterior à aldeia, em 2024. A exposição, montada debaixo de árvores ao lado do terreiro espiritual da aldeia, trouxe fotografias que retratavam a comunidade, a paisagem e o cotidiano, permitindo que as pessoas se reconhecessem nos registros e recordassem memórias afetivas. Esse ato foi mais do que simplesmente exibir imagens: foi um gesto ético de devolução simbólica e material, reafirmando o quanto a aldeia se tornou central no processo de escrita e nas reflexões que guiaram esse trabalho.

Após alguns dias na aldeia, decidi seguir viagem até Exú (PE), cidade natal de Luiz Gonzaga, onde participei do 9º Encontro de Saberes da Caatinga, um evento que celebra a pluralidade e a riqueza dos conhecimentos tradicionais. Essa experiência, profundamente transformadora para mim como educador e pesquisador, reuniu lideranças espirituais indígenas e negras, raizeiras(os), rezadeiras(os), parteiras, benzedeiros(os) e mestres(as) de cultura dos estados de Pernambuco, Ceará e Piauí. Durante cinco dias intensos, acampeei na reserva biológica da Chapada do Araripe e vivi uma imersão em oficinas, vivências e trocas de saberes tradicionais com pessoas de todo o Nordeste. Além de absorver os ensinamentos compartilhados, pude apresentar uma breve exposição fotográfica para o público do evento que evocou a memória visual de meus avós e a cultura dos povos indígenas do Nordeste.

No penúltimo dia do Encontro de Saberes da Caatinga, decidi retornar à aldeia Pedra Tinideira antes de seguir viagem para Alagoas. Minha passagem pela aldeia foi marcada por uma contribuição prática na organização e inauguração da Escola Estadual Indígena Padre Cícero. Aqui, participei ativamente de diversas iniciativas, incluindo a organização da biblioteca escolar e a colaboração na formação de professores, fortalecendo ainda mais os laços com a comunidade e apoiando o desenvolvimento educacional do território.

Enquanto isso, revisei entrevistas, fotografias, anotações em diários de campo e os conhecimentos que guiaram minha trajetória acadêmica, agora resignificando-os à partir da vivência no chão da aldeia e de meu reconhecimento étnico. Em meio a essa circulação que alinha pesquisa, educação e ancestralidade,

fui surpreendido com um convite que transformaria minha relação com minha identidade e minha prática profissional. Às vésperas de retornar para Alagoas, recebi um convite inesperado da comunidade: participar do processo seletivo para atuar como professor na escola da aldeia. Fui tomado por uma mistura de medo e alegria. Dizer “sim”, representou não apenas aceitar uma oportunidade profissional, mas também atender a um chamado de pertencimento comunitário que nunca antes havia sido tão claro.

Aprovado na seleção, retornei brevemente a São Paulo para me despedir de meu companheiro, arrumar as malas, resolver questões burocráticas e organizar minha mudança para a aldeia. De volta à Pedra Tinideira, assumi o cargo de professor na disciplina de arte indígena e história, ministrando aulas para as turmas do ensino fundamental II e para os estudantes da Educação de Jovens e Adultos Indígenas (EJAI) na Escola Estadual Indígena Padre Cícero. Desde então, o vínculo com a aldeia e com a comunidade escolar tem sido transformador, tanto para minha prática pedagógica quanto para minha autoconstrução enquanto sujeito pertencente ao povo Pipipã.

Nesses oito meses como educador, meu trabalho foi marcado por importantes iniciativas, como aulas de campo na Caatinga, que desvelam a biodiversidade única do nosso território e reforçaram o pertencimento dos estudantes. Junto da equipe de professores da escola, inaugurei um cineclube na aldeia, projetando filmes que dialogavam com nossas histórias e memórias. Também organizamos o 1º Projeto Cultural da Aldeia, onde atuei como curador nas exposições e apresentações artísticas que celebraram tanto elementos históricos quanto manifestações culturais contemporâneas. Além disso, nos momentos de formação para professores, aprendemos uns com os outros, trocando saberes sobre experiências comunitárias e práticas pedagógicas interculturais.

Talvez o maior desdobramento de minha pesquisa tenha sido reconhecer a mim mesmo na encruzilhada de memórias, narrativas e ancestralidades que sempre estiveram bem diante dos meus olhos. Esse retorno não apenas ampliou minha compreensão sobre minha própria identidade marcada pela encruzilhada, mas também consolidou meu lugar dentro do povo Pipipã.

A aldeia Pedra Tinideira tornou-se meu lar, um lugar onde ensino e aprendo diariamente sobre pertencimento e resistência. Mais do que uma simples troca de conhecimentos, minha atuação como educador e pesquisador evidenciou a profundidade e o imenso poder dos saberes guardados pelo povo Pipipã.

Minha trajetória na aldeia, alinhada ao processo de reconstrução das narrativas familiares e das memórias LGBTQIA+ afroindígenas que minha pesquisa propõe, me mostrou que educação e pertencimento são formas complementares de resistência. Era preciso, como nos ensina Ailton Krenak: “*reflorestar o imaginário*” (2022). Nesse contexto, as salas de aulas se apresentam para mim como imensos jardins esperando serem regados.

Ao propor práticas pedagógicas inspiradas em *Sankofa* e nossa *escrivivência*, usar a arte e a escrita como meios de reencantamento e fabulação, vejo como meus passos na aldeia revelam camadas importantes do que minha pesquisa significa: um gesto político e afetivo de reparação, memória e futuro. Dessa forma, minha jornada se tornou algo muito maior do que um projeto acadêmico. Tornou-se o início de um caminho de cura coletiva, onde álbuns de memórias, territórios e ancestralidades se misturam com minha vivência como educador e parte viva do povo que me reconheceu. E foi justamente no território do Povo Pipipã da Aldeia Pedra Tinideira em Pernambuco, que minhas ancestrais escolheram para eu pudesse habitar durante a última etapa deste projeto.

Além da aldeia Pedra Tinideira, outro lugar de destaque nessas minhas andanças pela caatinga, foi a Casa de reza de Madrinha Dodô em Juazeiro do Norte, Ceará.

A casa de reza de Madrinha Dodô fica localizada na subida da Colina do Horto, que dá acesso à estátua do Padre Cícero. É considerada um importante ponto de encontro anual entre os indígenas e encantados Pankararu, simbolizando um espaço de intercâmbio de tradições e fé entre as religiões afro-brasileiras, católica e indígenas do Nordeste. Esse local sagrado está profundamente ligado à figura de Madrinha Dodô (1902 - 1998), nascida no ano de 1902 em Água Branca (AL) como Maria das Dores dos Santos. Ela foi uma influente líder religiosa no Nordeste do Brasil, reconhecida por suas habilidades de cura. Hoje, o legado de

Madrinha Dodô é mantido vivo pela indígena Kapinawá Mestra Maria Isabel dos Santos, natural de Pernambuco, ela continua a preservar e promover a prática espiritual de cura e de quebra demandas deixada por Dodô (Oliveira, 2019).

Era preciso me curar do banzo, do feitiço branco lançado sobre os álbuns de minha família. A respeito do feitiço nos álbuns de família, Silva nos informa:

Desse modo, pode-se constatar a natureza fetichista do álbum. A palavra "fetiche" é per si reveladora, uma vez que tanto em português quanto em espanhol confunde-se com feitiço, sendo proveniente do latim *facticius*. "Originalmente, o termo foi aplicado a qualquer objeto usado pelas pessoas da costa da Guiana e de regiões vizinhas como talismã, amuleto ou outros objetos de encantamento, ou recordados por elas com temor supersticioso. [...] No entanto, também o feitiço significa perda (castração simbólica) e proteção contra a perda. Uma espécie de talismã. A fotografia, diz Metz, "é um corte no referente; ela corta um pedaço de si, um fragmento, uma parte do objeto durante uma longa viagem sem volta". E, quanto ao feitiço, o que se guarda no álbum, os pedaços, os resíduos, cumpriram funções metafóricas como um "fallus (no sentido de Lacan) de bolso", mas também como metonímia, uma função *apotropaica*, isto é, "de afastar o perigo, de tirar o azar". E, se a foto é isso, o álbum amplia essa função de sortilégio, talismã da Guiana, tendo em vista que guarda não só imagens [...] Ou ainda é, ao mesmo tempo, feitiço, na acepção castelhana, para quebrar, destruir, liquidar na forma de ritual íntimo aquele a quem já não se ama, mas cuja presença acaba sendo constatada numa ação contra sua própria imagem (2008, p. 72 - 73).

Ao me deparar com a ideia de que os álbuns fotográficos possam ser vistos como feitiços, conforme argumenta Silva, comecei a refletir sobre minha própria dificuldade em acessar as fotos e narrativas do meu avô. Era como se esses álbuns realmente estivessem enfeitados, um conceito que ressoava profundamente na conexão entre o objeto físico e as memórias emocionais aprisionadas dentro dele. Esse feitiço, representando tanto a perda quanto a proteção, parecia agir como uma barreira invisível, impedindo-me de enxergar e vivenciar plenamente essas lembranças familiares.

Ao não conseguir penetrar essas camadas da memória coletiva, senti que carregava uma história não resolvida, mal contada, uma espécie de banzo<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Banzo é uma palavra que, segundo Nei Lopes, no *Novo Dicionário Banto no Brasil*, tem origem na língua QUICONGO, *mbanzu*: pensamento, lembrança; e no QUIMBUNDO, *mbonzo*: saudade, paixão, mágoa. Para ele, "Banzo é uma nostalgia mortal que acometia negros africanos escravizados no Brasil." Nos dicionários oficiais de língua portuguesa, os dicionários brancos, *banzo* é definido como saudade da África, ou como forma de adjetivação de pessoa triste, pensativa, atônita, pasmada, melancólica. Disponível para acessar em: <https://www.geledes.org.br/banzo-um-estado-de-espírito-negro/>

ancestral, um feitiço que perpetuava o distanciamento e a saudade de um passado não acessado. E esse feitiço precisava ser quebrado.

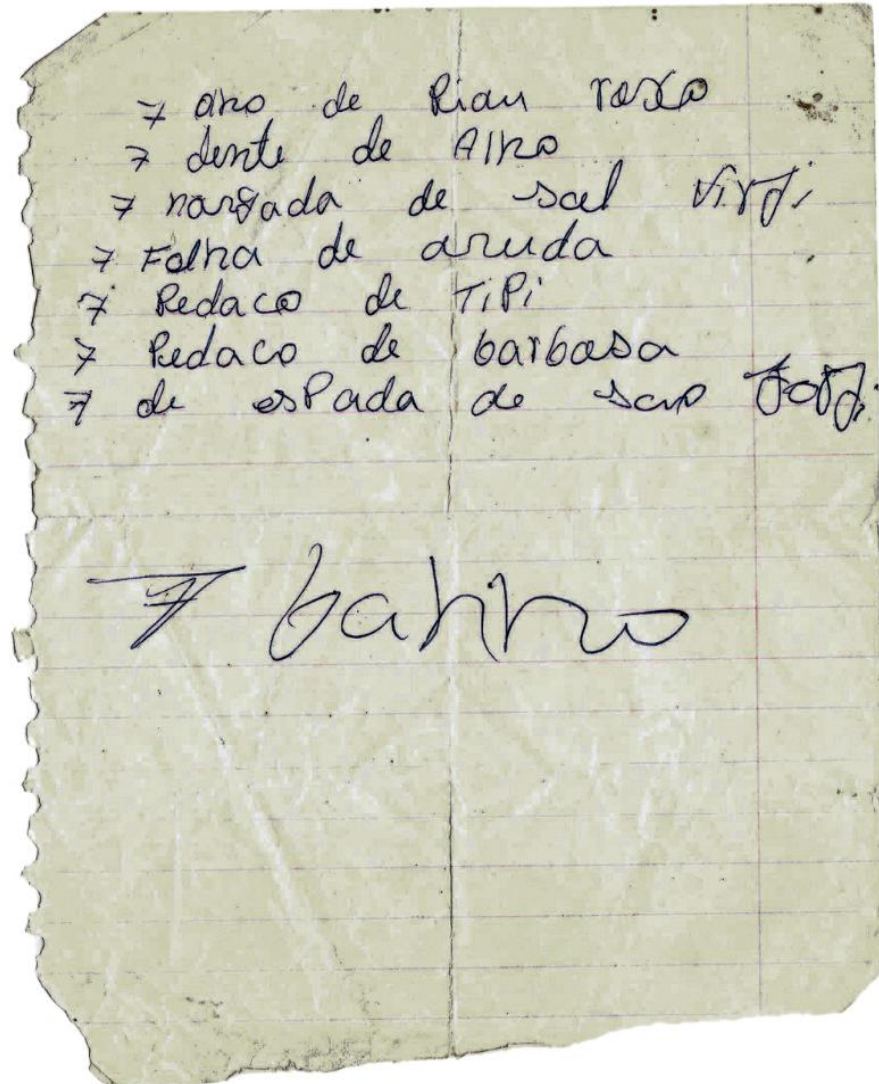
Em 2023, viajei até Juazeiro do Norte, onde permaneci por dois dias. Nas páginas do meu diário de campo, escrevi: *Depois da Serra do Araripe, é na casa de Madrinha Dodô que os encantados fazem sua morada em Juazeiro do Norte/CE [...] A casa serve como ponto de encontro e descanso para os romeiros da nação Pankararu, que costumam celebrar pequenos rituais de benzimento e o toré em frente a um altar repleto com imagens de santos e diversas fotografias.*

**Figura 5** – Mestre Isabel rezando em uma romeira na casa de Madrinha Dodô, Juazeiro do Norte, Ceará.



Fonte: Jornal O Povo, 2019.

**Figura 6** – Receita de banho espiritual encontrada junto aos álbuns de família.



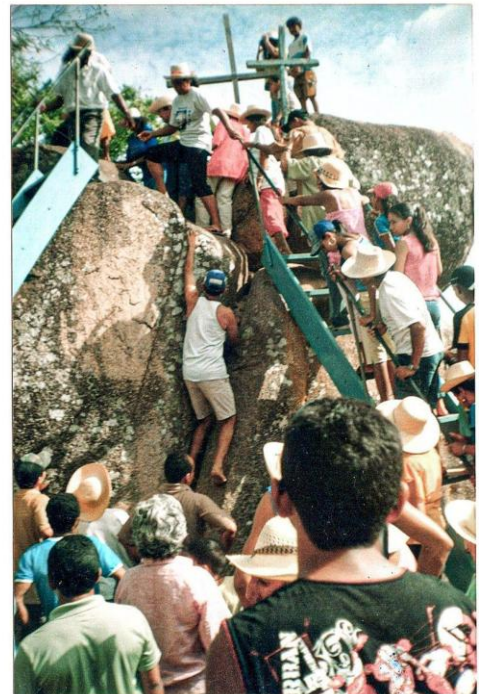
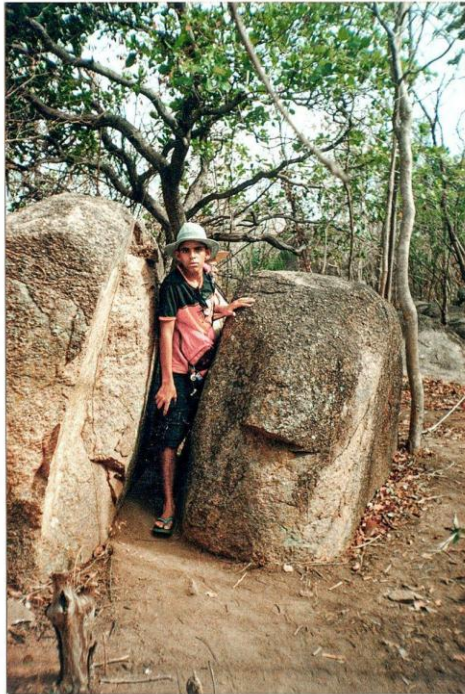
Fonte: Acervo família Souza.

Através dessas viagens às aldeias, quilombos e encontros com lideranças espirituais, como Mestre Isabel, comecei a romper esse feitiço branco lançado sobre nossa memória. A jornada por esses territórios sagrados como o Quilombo dos Palmares (AL), o território Pankararu (PE) e a Casa de Reza de Madrinha Dodô (CE), serviram como uma rota de cura contra o feitiço branco do esquecimento.

A prática da peregrinação a espaços sagrados, como o Juazeiro do Norte, é uma tradição muito comum entre os povos indígenas do Nordeste. Lembro-me que

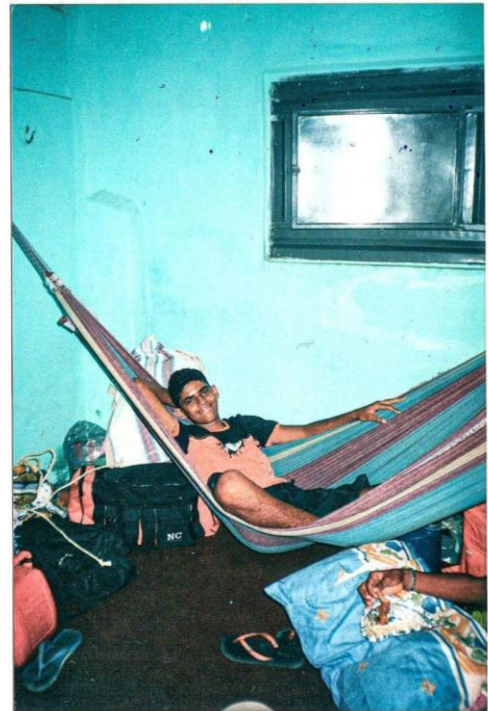
minha infância e adolescência foi marcada por romarias ao Juazeiro do Norte com minha mãe, assim como visitas em casas de rezadeiras e terreiros espirituais. Essas vivências espirituais sempre ocuparam um papel fundamental na construção da nossa identidade familiar.

**Figura 7** – Fotografias analógicas encontradas nos álbuns de família, romaria, Juazeiro do Norte, 2006.



Fonte: Acervo família Souza.

**Figura 8** – Fotografias analógicas encontradas nos álbuns de família, minha mãe a esquerda e eu a direita, Juazeiro do Norte, 2006.



Fonte: Acervo família Souza.

Revisitar esses territórios sagrados foi fundamental para me ajudar a desatar os nós do trauma familiar. Esses locais, carregados de memórias e energia espiritual, atuaram como catalisadores, permitindo que o processo de cura começasse a fluir. Assim, a viagem transformou-se em um ritual de cura contra o banzo, oferecendo-me uma nova perspectiva e conexão com minhas raízes, liberando o poder dos álbuns para contar histórias outras. Além disso, o encontro com essas pessoas serviu como força motriz que enriqueceu e impulsionou a pesquisa a seguir adiante, proporcionando valiosos conhecimentos sobre o bioma caatinga e experiências culturais originárias desse território.

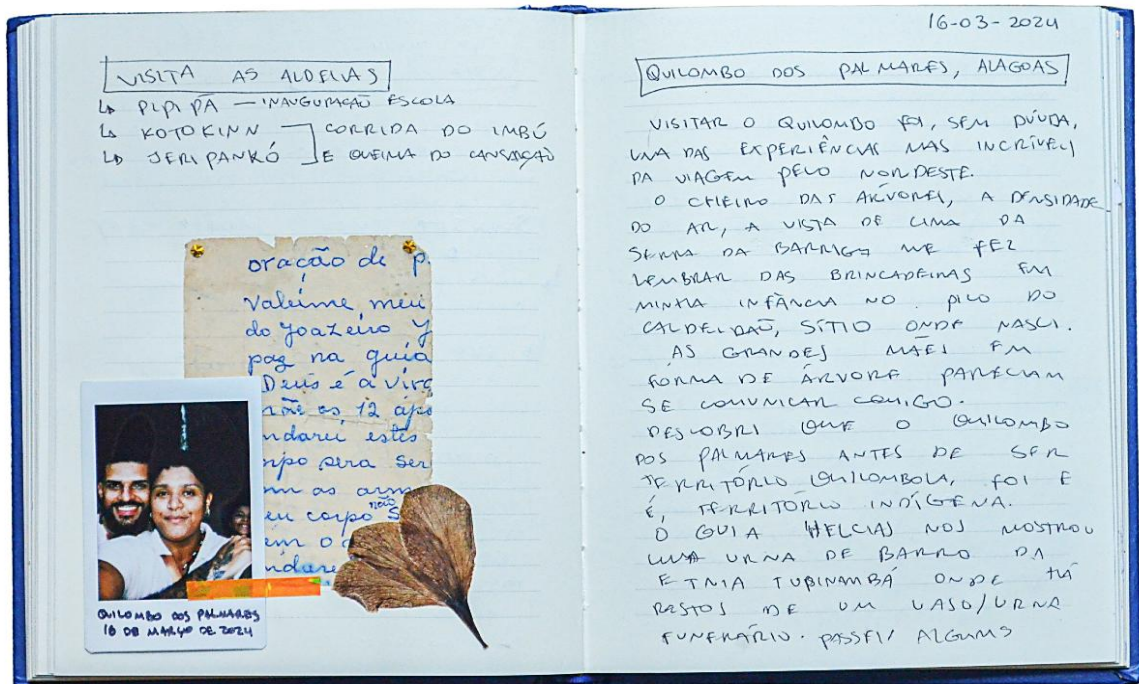
No livro "*O Território e a Cidade*", o sociólogo Sodré faz profundas rela es entre a ideia de território e identidade. Ele argumenta que o espaço habitado não é apenas um local físico, mas o resultado do ato de morar, que expressa a identidade de um grupo através das marcas que deixa no ambiente.

A história de uma cidade é a maneira como as habilidades ordenaram as suas relações com a terra, o céu, a água e os outros homens. A História dá-se num território, que é o espaço exclusivo e ordenado das trocas que a comunidade realiza na direção de uma identidade grupal (p. 22, 1988).

A territorialidade nas comunidades originárias e tradicionais é vista como uma demarcação que diferencia um grupo de outros, funcionando como a base cultural que orienta suas interações e relacionamentos com o mundo. Assim, Sodré nos mostra que o território é mais do que um espaço geográfico; é um cenário cultural dinâmico que reflete e alimenta a identidade do grupo (Sodré, 1988).

Essa trajetória de retorno às minhas raízes, dialoga diretamente com as vozes da memória e da ancestralidade, que não só ecoam nos espaços físicos da casa e da caatinga, mas também nas narrativas orais que sustentam a identidade e a história de minha família.

**Figura 9** – Páginas de diário de campo.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Nas páginas do diário, há muito mais do que anotações: folhas de plantas nativas do bioma Caatinga, antigas cartas de família, desenhos, fotografias, recibos de viagem e outros elementos foram cuidadosamente anexados. Cada detalhe registrado nesse diário ajudou a adicionar camadas de significado e sensibilidade ao trabalho, funcionando como uma fonte preciosa para aprofundar minhas reflexões e dar vida ao projeto.

Dito isso, espero que as minhas andanças e a pesquisa ainda em continuidade, colabore com a jornada de outras pessoas e que ela seja *“decomposta, recomposta, conteste e seja contestada”* (Feldhues, 2024, p. 28), enfim, que você cara e caro leitor, possa levá-la para outros becos e veredas, por mim, ainda desconhecidos. E se, compartilho tão detalhadamente a metodologia e antecipo suas implicações na escrita da pesquisa, como nos ensina Marina Feldhues: *“é porque aposto numa **educação parcial, na errância como método, no uso da descrição como técnica, no acostumar-se às encruzilhadas e na prática do desvio**”* (2024, p. 28).

E por fim, encerro essa primeira parte do texto com um breve resumo dos quatro capítulos que compõem esta dissertação, reconhecendo que o percurso até aqui trilhado é apenas uma entre as muitas possibilidades dessa encruzilhada que se abre para aquelas e aqueles que desejam seguir estrada.

“Álbum de família”, traz uma compreensão sobre o significado do álbum de família segundo a pesquisa do colombiano Armando Silva (2008) e a ideia do álbum como um *“arquivo branco”*, desenvolvida pela cearense Rodrigo Lopes (2023), onde memórias individuais e coletivas são preservadas e, ao mesmo tempo, sujeitas ao esquecimento e à invisibilidade. Neste capítulo apresento a tensão que há nessas dinâmicas e como elas são utilizadas na construção da memória coletiva, a saber da minha própria família.

Em *“Bixancestralidade”*, apresentado o significado do neologismo que dá título à essa pesquisa, criado por mim para resgatar e celebrar a rica herança cultural e a resistência inerente à minha ancestralidade bixa. Ao longo do capítulo, esboço uma etimologia para o símbolo x da palavra “bixa”, apresentando seu significado em distintas culturas. Este termo é profundamente inspirado pelo dialeto das travestis

brasileiras, que desempenham um papel crucial na criação de novos significados através do deslocamento semântico e da subversão linguística.

Já em "Entrevistas narrativas", apresento trechos das entrevistas transcritas que foram selecionadas de um *corpus* maior de todo o material coletado em campo. Essas narrativas destacam histórias outras sobre meu avô, centrada em histórias de brilho, alegria e espiritualidade. Busquei reconstruir sua trajetória a partir de memórias que celebram sua vivacidade e gestualidade marcante, desafiando o silenciamento imposto pelo preconceito. Assim, o capítulo transforma o apagamento em reconhecimento, dignificando sua história e reafirmando a resistência afroindígena e LGBTQIA+ presente na memória familiar.

Nas considerações finais, retorno ao problema de pesquisa para descrever de que maneira respondi às perguntas que nortearam este trabalho. Além disso, apresento as lacunas identificadas ao longo da pesquisa, bem como as contribuições teóricas e práticas que emergiram do estudo, oferecendo possibilidades para futuros desenvolvimentos no tema.

## 2 O ÁLBUM DE FAMÍLIA

*não é educado  
ficar bisbilhotando  
mas quem resiste espiar  
folhas se conversando?*

Ellen Wassu, 2023

A invenção da fotografia no século XIX trouxe uma importante revolução nos registros históricos e seus meios de organização. Algo que permitiu que pessoas comuns passassem a ter acesso ao seu passado visual, suas lembranças e a manipulação de suas próprias imagens. A presença de fotógrafos em pequenas cidades, ainda nas décadas finais do século XIX, foi importante para registrar o histórico familiar e seu cotidiano, tornando-se um importante evento familiar e social da época (Neto, 2018).

Essas imagens fotográficas são quase sempre apresentadas em séries, vinculadas desse modo ao elemento narrativo, o que por sua vez possibilita a construção de memórias individuais e coletivas, projetando os caminhos e as aspirações da família. O conjunto dessas fotografias configura uma espécie de texto imagético a suscitar leitura e entendimento, um discurso visual que traz à tona a representação e a identidade da família no espaço social. (RENDEIRO, 2010).

Compreende-se o gesto de manusear antigos álbuns de fotografias como um ato performático de rememoração e de (re)produção de narrativas familiares, nem sempre atentas à realidade presente. Essas narrativas estão sempre relacionadas ao passado e às experiências inerentes a cada indivíduo. Ainda assim, a sua somatória traz à tona a lembrança vivida dos fatos, como se entrássemos em uma máquina do tempo (Rendeiro, 2010).

Com o registro fotográfico, torna-se possível relembrar a qualquer instante e em qualquer lugar os fatos que marcaram uma família como o nascimento de seus integrantes, aniversários, homenagens, casamentos e, dentre tantos outros rituais de passagem (Silva, 2008). Torna-se possível, nesse momento de rememoração familiar, a manutenção da identidade coletiva ao qual o álbum pertence. Desse modo, o álbum é utilizado pelas famílias como uma forma de preservar sua própria identidade cultural, salvaguardando memórias para as futuras gerações e destacando figuras importantes que marcaram a trajetória familiar.

## 2.1 O álbum como arquivo branco

De acordo com Silva, o álbum assume ao mesmo tempo a função de arquivo, pois é ele uma forma de guardar as fotografias, e de contar histórias, porque tem uma “*vocação narrativa*” (2008). O arquivo, segundo uma definição básica do Aurélio, pode ser definido como um conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva pública ou privada, pessoa ou família.

Foi preciso olhar atentamente para os arquivos pessoais de minha família e evidenciar o papel dos álbuns fotográficos frente à invisibilização (Silva, 2008) das narrativas de alegria e abundância sobre a memória de pessoas LGBTI+ e afroindígenas. A saber, meu avô Martinho, uma pessoa dissidente de gênero, e sua mãe Antônia Regina da Conceição, uma mulher indígena. No capítulo final, veremos detalhadamente as entrevistas realizadas com amigos, parentes e familiares no objetivo de reunir lembranças sobre essas ancestrais.

Para a coleta das entrevistas foi utilizado um questionário de perguntas temáticas relacionadas à memória tanto de meu avô, quanto de minha bisavó. Ao perguntar para amigos e familiares, por exemplo, “*Você já ouviu algum relato de que minha bisavó Regina Antônia da Conceição era uma mulher indígena?*” e “*Você já ouviu algum relato de que meu avô era uma pessoa LGBTI+?*”, percebi que ao responder ambas as perguntas, as pessoas tendencialmente vincularam as lembranças e relatos de nossas ancestrais a episódios de violência e discriminação. Algo que me causou um profundo incômodo.

“*Rapaz, mãe que contava essa história, dizia que ela foi pêga a dente de cachorro em Águas Belas, a mãe de pai*”, enfatiza o entrevistado Xique-xique<sup>9</sup> ao narrar as memórias de sua avó indígena. Do mesmo modo, ao perguntar para o

---

<sup>9</sup> A planta conhecida como Xique-xique (*Pilosocereus gounellei*), é uma cactácea nativa do Brasil, especialmente abundante na região do Nordeste. Sua origem está intimamente ligada ao ambiente semiárido da caatinga, onde se adapta bem a solos rasos, pedregosos e secos, tornando-se uma das principais reservas forrageiras durante períodos de seca. Disponível para acessar em: <https://sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/UFs/RN/Anexos/Semiarido-O-Xique-Xique-e-outros-cactos-forrageiros.pdf>

entrevistado Catingueira<sup>10</sup> se ele já ouviu algum relato de que nosso avô era uma pessoa LGBTI+, ele me respondeu:

*Já, a raiva é... a raiva dos filhos era isso, minha avó, não aceitava, né? Porque naquele tempo a família dele também não aceitava isso. Era muito rígido, hoje todo mundo tá aceitando, não pode mudar o que a pessoa é. Naquele tempo, mas naquele tempo ele ficava distante da família porque "era". Se tornava sozinho (Caatingueira, 2024).*

Vemos como o entrevistado faz questão de enfatizar logo no início de sua fala, o sentimento de raiva coletiva e finaliza destacando a discriminação dos familiares em relação a identidade de gênero de nosso avô. Catingueira conclui sua resposta destacando que nosso avô se afastou de nossa família devido à sua homossexualidade, o que o levou a se tornar uma pessoa solitária. Além do mais, ao refletir sobre essa a expressão "era" em vez de "era gay" ou "era homossexual," vejo como isso reflete a discriminação e silêncio em torno da diversidade sexual. Essa escolha de palavras pelo entrevistado revela o desconforto que nossa família e a sociedade tinham em aceitá-lo plenamente. Isso não apenas o isolou, mas também o privou do apoio necessário.

A insistente busca pelas imagens e narrativas de meu avô e sua mãe, brota de um desejo de preencher não apenas as lacunas visuais de minha memória familiar, mas também de recontar essas narrativas a partir de uma perspectiva de brilho, abundância e felicidade. Fugindo daquilo que a nigeriana Chimamanda vai chamar de *O perigo de uma história única* (2022). Ao recontar essas narrativas outras, refloresto imaginários (Krenak, 2022) ao mesmo passo que desautorizo e desvio das narrativas coloniais, que tentaram apagar o legado de brilho e resistência de minhas ancestrais.

Em outras palavras, essa pesquisa trata-se de um acerto de contas com o arquivo branco e as memórias que me foram negadas. Rodrigo Lopes, artista e arte-educador cearense, vai esboçar em seu texto "*Álbum de família: um arquivo branco na arte contemporânea cearense*", a ideia do álbum de fotografia como um "arquivo branco", em suas próprias palavras: "*um arquivo marcado pelo trauma colonial [...] A fotografia, estandarte da modernidade, esconde em avesso seu lado obscuro e indissociável: a colonialidade*" (Lopes, 2021).

---

<sup>10</sup> A catingueira (*Cenostigma pyramidale*) é uma árvore de porte médio da família *Fabaceae*, encontrada em áreas úmidas e semiáridas. Disponível em: <https://projetocaatinga.ufersa.edu.br/informacoes-gerais-catingueira/>

Já o filósofo colombiano Armando Silva, chama atenção em seu livro *Álbum de família: a imagem de nós mesmos* (2008), para o arquivo e sua maneira de hierarquizar os sujeitos e suas narrativas. Ao mesmo tempo tece relações entre a etimologia da palavra álbum e o processo de brancura:

O arquivo é sempre uma maneira de guardar e hierarquizar que depende de quem o organiza, como é natural, mas também do objeto que será arquivado e de sua tradição. A mesma etimologia da palavra "álbum" dá conta de uma relação entre este e o olho, assim como entre a cor e a ação de guardar papéis. Na remota origem latina, álbum é albus, alba, o branco. Virgílio o usou como sinônimo de brancura [...] É significativo que albus, usado por célebres escritores latinos como referência a brancura, [...] álbum, este relacionado a uma série de folhas limpas para serem preenchidas com fotos e depois vistas principalmente como sinônimo de "brancura familiar" (p. 41, 2008).

Em diálogo, os autores nos mostram que ao buscar pela raiz da palavra álbum, iremos encontrar relações com palavras do latim, como *alba*, *albo*, *albus* e em contextos diferentes, essa palavra evocava os sentidos de "branco", "limpeza", "brancura" e "felicidade" (Silva, 2008; Lopes, 2021).

Silva também vai caracterizar o álbum em quatro principais aspectos, que se dividem entre condições existenciais e narrativas. As condições existenciais, incluem a família, a fotografia e o próprio álbum como elementos que possibilitam sua existência. Já a condição narrativa é representada pelo ato de contar histórias, que transforma o álbum em algo que vai além da dimensão visual. "*Diante do álbum, deve-se acrescentar outra qualidade: o álbum é feito para ser contado e, portanto, falado. Trata-se de imagens para ouvir*", ele afirma (p.135).

**Figura 10** – Registro de entrevistas.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

O ato de narrar memórias a partir das fotografias, portanto, faz com que o álbum se destaque como um objeto que estabelece relações profundas com a oralidade feminina (p. 19). O que faz com que as mulheres exerçam um tipo de “matriarcado arquivístico”, algo que se refere à forma como as mulheres, especialmente as mais velhas, desempenham papéis fundamentais na preservação e transmissão de arquivos familiares e culturais. Essa noção é explorada em seu trabalho sobre a narrativa e a importância dos álbuns de família, onde as matriarcas muitas vezes atuam como guardiãs e tecelãs da memória e da história familiar.

## **2.2 Memória individual e coletiva**

A memória é uma estrutura atravessada por teorias psicanalíticas, principalmente quando se fala de consciente e inconsciente (Malafaia, 2019). Nossa memória obedece às leis do nosso imaginário, cuja inscrição se dá em nosso aparelho psíquico através da conservação do tempo e as situações vividas em sua versão imaginária (Kehl, 2009, p.127). Se trata inerentemente daquilo que

experienciamos e que, através do processo de internalização, passa a existir dentro de nós. Algo impossível de ser tocado, ouvido ou visto. Embora, seja acessada a todo instante dentro de nós, de maneira subjetiva, para articular e reviver certos acontecimentos. Responsável por registrar, conservar e evocar *escrevivências*. A memória, segundo Malafaia, é definida como:

A possibilidade de acessar, na atualidade, episódios ocorridos em outros momentos. Ao acioná-la, o sujeito tem a possibilidade de negociar sua autorrepresentação, seus desejos, seus projetos e valores. Assim, a memória também está profundamente relacionada ao processo de construção da forma como nos percebemos como sujeitos, ou seja, de nossa identificação, pois o sujeito recupera suas vivências e trajetórias que irão guiar a constituição de sua identidade a partir da memória (Malafaia, 2019).

A autora vai nos mostrar como as questões da memória estão diretamente ligadas na construção de nossa subjetividade. Outros autores como Pollak (1989) e Halbwachs (2006) irão nos apontar a ideia de memória como um fenômeno ligado à coletividade, ou seja, uma construção que acontece na esfera social. E a esse processo, os autores irão denominar “*memória coletiva*”.

A memória coletiva diz respeito a práticas culturais mantidas e acumuladas por um grupo social em específico (Malafaia, 2019). Esses autores nos mostram como a memória se trata de um fenômeno ligado diretamente à construção do passado, realizado no momento presente.

Em sociedades não ocidentais, como os povos originários e tradicionais, a memória coletiva assume o importante papel de preservar a identidade ancestral do grupo (Gondar, 2008). O resgate da memória ancestral, portanto, é vista nesta pesquisa, segundo o pensamento de diversos autores e seus campos de saberes, como um valioso dispositivo do processo de identificação e pertencimento. Dessa forma, recuperar a memória ancestral da população LGBTI+ afroindígena faz parte de um processo de reconhecimento e cura (Malafaia, 2019).

Em vários momentos, Halbwachs (1989) insinua não apenas o processo seletivo da memória, mas também um processo de "negociação" para conciliar memória coletiva e memórias individuais:

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum (Halbwachs, 1989).

Para este autor, a 'memória coletiva' é um fenômeno que rememora e situa lembranças, e não pode ser vista de forma eficaz sem considerar o contexto social em que as pessoas estão inseridas. Assim, através da ideia de 'memória coletiva', a memória deixa de ser vista apenas como algo individual, pois as lembranças de uma pessoa nunca são exclusivamente sua. Nenhuma memória pode existir isoladamente do grupo social ao qual pertencemos (Silva, 2016).

Uma ou mais pessoas juntando suas lembranças conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo em que elas, e conseguem até reconstituir toda a sequência de nossos atos e nossas palavras em circunstâncias definidas, sem que nos lembremos de nada de tudo isso (Halbwachs, 1989).

Ainda, segundo o referido autor, a lembrança necessita, portanto, de uma comunidade afetiva para que haja a sua existência, cuja construção se dá a partir do convívio social que uma pessoa estabelece com outras pessoas ou grupos sociais. A lembrança individual é então baseada nas lembranças dos grupos nos quais estivemos ou estamos inseridos (Silva, 2016).

Dito isso, podemos compreender a constituição de nossas próprias memórias como algo que resulta da combinação de diferentes memórias dos grupos ao qual pertencemos e conseqüentemente somos inspirados por eles. Como por exemplo, a família, a escola, o terreiro da aldeia e do candomblé, a igreja, ou ainda grupos de amigos e o ambiente de trabalho. Portanto, segundo o pensamento de Halbwachs, (1989) a memória é compreendida por dois tipos: a memória individual e a memória coletiva, sempre em constante processo de construção.

### **2.3 Esquecimento**

Por ser justamente uma construção, a memória envolve processos de esquecimentos e escolhas, que podem ser parciais e seletivas. O esquecimento, nas palavras de Abdias Nascimento, atua para “*apagar a memória do afro-brasileiro*” (2019, p. 110). Ao me atentar às memórias narrativas que meus familiares estão dispostos a invocar para o momento presente, é notável que há uma grande

ausência a respeito da presença de pessoas LGBTI+ e afroindígenas. A ausência dessas subjetividades acarretaria, segundo o pensamento de Malafaia (2019) e Rufino (2019), no “*desmantelo cognitivo*”, responsável pelo fragmento e perda de nossa memória ancestral. No mesmo fluxo de pensamento, Vinciane Despret, em *Um brinde aos mortos: histórias daqueles que ficam* (2023), afirma que “os mortos só estão mortos de verdade se deixarmos de conversar com eles, isto é, de conservá-los” (p. 13).

Penso que, de algum modo, a ausência dessas imagens e, principalmente, as narrativas atreladas a elas, têm me impedido de olhar para o passado e remontar a memória de minhas ancestrais.

Olhando para todos os álbuns fotográficos de minha família em busca de fotografias e memórias de meu avô, me deparo com o seu desaparecimento, o que me leva ao profundo sentimento de perda na potência de minha energia ancestral (Rufino, 2019). Era como se minha própria história estivesse pela metade.

Isso me fez sentir constantemente ameaçada pela memória coletiva de meus familiares. E eu me pergunto se eu também cairei na armadilha colonial do esquecido e serei silenciada, assim como meu avô bixa e sua mãe indígena? Será que serei considerada uma aberração indigna de ser cultuada e lembrada em nossa genealogia familiar no futuro? Quem se lembrará de mim e quem não?

Nesse sentido, Kilomba (2019) vai nos lembrar que aquelas/es que não são ouvidas/os acabam se tornando conseqüentemente aquelas/es que não pertencem (p.43). Será que alguém esquecerá de citar que eu também fui uma bixa afroindígena? Essas são questões que me visitam constantemente e me assombram.

O que também me faz pensar no neologismo “Memoricídio”, criado pelo croata Grmek em 1991. A palavra *memoricídio* significa “*a intenção de destruir todos os traços de existência cultural e histórica de uma nação em um determinado território*” (Beiguelman, 2019, p. 216), evidenciando como a memória coletiva pode ser manipulada ou apagada intencionalmente, deixando marcas profundas na identidade cultural de um povo.

Felizmente, para escapar desse apagamento, tenho encontrado acolhimento e respostas para essas questões no pensamento de Evaristo (2017). A autora nos revela que, para lidar com as memórias esquecidas e fragmentadas, emerge em sua escrita o exercício de inventar, preenchendo os vazios das lembranças

transfiguradas. Evaristo assume o ato de inventariar a memória como um espaço que atende aos seus desejos mais íntimos: manter vivas suas recordações, de modo que apareçam e pareçam completas (p. 12).

Algo muito semelhante à prática da fabulação crítica, ideia proposta por Hartman (2022). A autora enfatiza que não se trata de inventar fatos, mas de recusar o apagamento dessas vidas, utilizando a literatura como ferramenta para desafiar os limites do que é considerado evidência e abrir espaço para narrativas mais justas e plurais.

A fabulação crítica visa desconstruir os relatos oficiais e está imbricada num compromisso político, onde a imaginação ética é usada para reconstruir histórias invisibilizadas, pensando o passado, o presente e futuros possíveis a partir da escuta e reinvenção dos silenciados. Este método questiona a autoridade dos arquivos e da história tradicional, privilegiando a experiência incorporada e os fragmentos que resistem ao apagamento social e histórico, exaltando a complexidade, a opacidade e as disputas narrativas envolvidas nas vidas subalternizadas (Lânes, 2024).

Essas abordagens permitem a criação de histórias impossíveis e a ficção de novas memórias e arquivos, funcionando como um direito de resposta, como aponta o parente indígena Denilson Baniwa (2022). Ao revisitar o passado e reimaginar o presente, práticas como a fabulação crítica, a invenção de Evaristo e o neologismo “memoricídio” revelam-se como ferramentas indispensáveis para reparar o apagamento histórico e cultural imposto às populações subalternizadas. Elas não apenas resgatam a memória dos silenciados, mas também reivindicam um espaço de pertencimento, resistência e dignidade, valorizando vozes e corpos que, por muito tempo, foram negados.

Portanto, ao acolher essas perspectivas, somos chamados a desafiar estruturas de poder que determinam quem merece ser lembrado, afirmando o direito coletivo à memória como um ato político, criativo e transformador.

**Figura 11** – Intervenção sobre páginas de álbum de família.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

## 2.4 Invisibilidade

Eu estava determinada a preencher os espaços em branco do arquivo histórico e representar a vida daqueles considerados indignos de serem lembrados.

Saidiya Hartman, 2021

Ao observarmos um álbum de fotografias antigas, não devemos nos deter apenas no que está visível, mas também, de forma sensível e profunda, no que foi omitido ou silenciado, como nos alerta Silva (2008).

Essa reflexão sobre o que está ausente ou silenciado nas fotografias antigas, nos leva a ampliar o olhar para mecanismos mais amplos de apagamento e invisibilização social. No artigo '*Foucault e Indigência - As Formas de Silenciamento e Invisibilização dos Sujeitos*' (2015), Da Silva destaca a invisibilidade ao estabelecer uma tríade entre o sujeito inconveniente, o sujeito ignorado e o não-sujeito (p. 114). Para ele a invisibilização seria atribuída como consequência para todas as pessoas que se negam à adoção de tipos humanos existenciais, a saber,

do trabalho, da política e da sexualidade (p.113). Isso nos leva a refletir sobre como a sociedade se esforça para tornar invisíveis as pessoas que não se adequam aos conceitos e normas por ela estabelecidos, como aqueles impostos pela cisheteronormatividade (Cohen, 1997).

Esse movimento de reflexão sobre os mecanismos de apagamento e invisibilização social conecta-se diretamente à exploração das dinâmicas históricas e identitárias abordadas no filme *Orí* (Gerber; Nascimento, 1989). Nele a historiadora sergipana Beatriz Nascimento explora, além da ideia de quilombo, questões relacionadas à identidade e invisibilidade da população negra, em uma gravação realizada no Quilombo dos Palmares, em Alagoas.

As reflexões apresentadas ao longo deste ensaio também são inspiradas pelo pensamento de Beatriz. O texto que escrevo visa chamar a atenção não apenas para a população negra, mas também para a população indígena, com o objetivo de tornar visíveis as histórias que foram ocultadas nos álbuns de família. No filme Beatriz reitera que:

É preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem que se tornar visível. Porque o rosto de um é o reflexo do outro. O corpo de um é o reflexo do outro. E em cada um o reflexo de todos os corpos. (Nascimento, 1989).

Por isso, fazer esse exercício de olhar para trás em busca de uma genealogia dissidente de gênero daquelas e daqueles que ficam de fora dos álbuns de fotografia, me parece, como diria ainda a escritora Hartman (2022) “*um jeito ávido de reivindicar os meus mortos*” (p.14.). Ou, ainda, como diria Huberman (2012), um exercício de escuta ao chamado das imagens em cinzas que gritam à procura de todas/os aquelas/es que se importem e dediquem tempo para desvendá-las (Huberman, 2012).

A rasura na fotografia de meu avô, assim como o silenciamento de suas narrativas, expõe não apenas a discriminação relacionada à sexualidade do excluído, mas também os pensamentos e preconceitos predominantes sobre essas questões na época. Essa dinâmica confirma as reflexões de Silva (2008): “*O álbum tem seus caprichos nas formas de mostrar e esquecer [...] o gênero intervém claramente na construção do álbum familiar.*” Nos mostrando que o álbum tem qualidade de “*um relato sexuado que predispõe a certos tipos de fotos e poses*” (p. 132).

**Figura 12** – Fotografias analógicas rasuradas, encontradas nos álbuns de família.



Fonte. Acervo família Souza.

Neste contexto em discussão, então há, segundo Silva (2008), uma predisposição para escolher certos tipos de fotos e poses. Como pensar quais pessoas ficaram de fora, ou melhor, quais gestualidades foram retiradas desses acervos? Seria apenas a dissidência de gênero de meu avô o principal fator para a sua invisibilidade nos arquivos domésticos?

Em se tratando de dissidência de gênero, podemos pensar numa multiplicidade de comportamentos que diferem do esperado enquanto padrão pela sociedade, como, por exemplo, a cisheterossexualidade (Carvalho; Barreto, 2021). Como consequência disso, indivíduos que praticam e performam tais identidades, a saber, as bixas, as sapatonas, e as travesti afroindígena, dentre tantas outras identidades-corporificadas que historicamente vêm sendo vítimas da invisibilidade por conta da discriminação social.

Desenterradas dos antigos álbuns de fotografia de família, as imagens de meu avô, juntamente com suas histórias e documentos, encontram em minha produção um espaço de continuidade e atualização de suas narrativas. Acredito que as memórias podem — e devem — ser reconstruídas e ressignificadas por meio dos processos criativos que venho desenvolvendo em minhas práticas artísticas. Esses

exercícios têm como objetivo resgatar minha ancestralidade dissidente do esquecimento colonial, transformando-a em narrativas de brilho e abundância no presente. Afinal, toda a negatividade historicamente imposta sobre pessoas LGBTI+ afroindígenas pode — e deve — ser desconstruída e ressignificada, dando lugar a novas histórias que celebrem a pluralidade e a resistência (Leal, 2021; Malafaia, 2019).

Ao trazer essa realidade do macro para o micro, observando a lógica e os critérios de conservação e arquivamento operantes no campo da visualidade — especificamente nos álbuns fotográficos, como arquivos de memórias — constata-se que algumas imagens foram eleitas para serem preservadas, enquanto outras foram soterradas nos becos do esquecimento.

Ao investigar e (re)contar crônicas familiares, venho desenvolvendo um exercício de *inventariar* um novo repertório visual com base na memória coletiva (Schmidt; Mahfoud, 1993). Esse processo traz para a luz do presente as histórias de familiares que, em outro tempo, foram relegados à invisibilidade. A relevância desse trabalho reside no desejo de manter vivo meu legado ancestral, ao mesmo tempo em que combato as mazelas impostas pela "história única" (Adichie, 2018) que permeia os álbuns de família.

Esse resgate das narrativas familiares apagadas dialoga diretamente com a reflexão de Rufino (2019), para quem um dos principais projetos da colonização é justamente produzir o esquecimento em relação às nossas próprias origens. Como ele afirma, "*a morte, nesse sentido, não está vinculada simplesmente aos limites da materialidade, mas se inscreve como escassez, perda de potência, desencante e esquecimento*" (p. 15).

A partir do momento em que essas experiências são retiradas do campo da invisibilidade (Da Silva, 2015), são colocadas em novos contextos de reconhecimento e valorização, prevenindo a morte permanente da memória de todas/os aquelas/es que um dia foram consideradas impronunciáveis. Esse ato reflorestar o imaginário (Krenak, 2022), não apenas reverte as dinâmicas de apagamento impostas pela colonização, como também transforma essas histórias dissidentes em ferramentas de resistência e de celebração. Assim, ao devolver visibilidade e potência às narrativas historicamente silenciadas, reafirmo que a memória, longe de ser estática, é um campo vivo e pulsante, capaz de ressignificar

o passado e abrir caminhos para futuros moldados pelo reconhecimento, pela valorização e pela pluralidade de nossas identidades.

### 3 BIXANCESTRALIDADE

*outra noite tive um sonho  
desaprendia português  
cantava em abanhe'enga  
alguma canção de acordamentos  
levantei conhecendo palavras  
que desengavetam sonhos ancestrais  
palavras encanta mundos.  
então eu canto.  
Ellen Wassu, 2023.*

Desde o ano de 2019 venho cunhando o neologismo “*Bixancestral*” e “*Bixancestralidade*” para me referir a minha dissidência de gênero enquanto uma “bixa neta”, que herda o legado de resistência deixado pelo seu avô. A *bixancestralidade* pressupõe, assim como a ancestralidade, um legado e ética que informa minhas ações políticas e sociais, assim como meu modo de ser e estar no mundo. O neologismo faz uma referência direta ao livro “*Ética Bixa*” (2015) do filósofo espanhol Paco Vidarte:

Não cabe uma ética bixa sem memória (...) uma ética bixa sempre será particular, pois nossa particularidade de ser bixa vem antes de qualquer outra coisa. Quando alguém fala em nome de uma ética universal, uma ética para a humanidade, pode ter certeza de que será contra nós (Vidarte, 2015, p. 21 - 22).

#### 3.1 Neologismo

Durante minha graduação em Artes Visuais no ano de 2019, criei o neologismo “*Bixação*”. Mais tarde, dessa mesma palavra, brotou “*Bixancestralidade*” e “*Bixancestral*”. O conceito emerge do meu desejo de confluir (Santos, 2023) e de potencializar em uma única palavra os saberes e significados contidos no termo “Bixa” e “Ancestral”. Mas antes, deixe-me fazer uma breve introdução sobre o conceito de confluência e o termo neologismo.

Figura 13 – Tag *Bixação*.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

A ideia de Confluência é apresentada no livro “*A terra dá, a terra quer*” do filósofo quilombola Antônio Bispo dos Santos (1959 - 2023), onde ele descreve a confluência como um processo de interação e compartilhamento de saberes e experiências entre diferentes culturas, especialmente entre os povos africanos e indígenas do Brasil. Tive a oportunidade de conhecer mestre Bispo em uma de suas últimas palestras no ano de 2023, em um evento organizado pelo Núcleo Negro de Pesquisa e Extensão do Instituto de Artes - UNESP. Na ocasião, ele me deu um autógrafa e trocamos algumas poucas palavras. Quando eu disse para Bispo que era de Alagoas, seus olhos se alargaram e ele me contou que havia acabado de visitar o Quilombo dos Palmares em Alagoas.

Transformei as nossas mentes em roças e joguei uma cuia de sementes [...] a palavra que melhor germinou foi confluência. Não tenho dúvida de que a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente - a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida. De fato, a confluência, essa palavra germinante, me veio em um momento em que a nossa ancestralidade me segurava no colo (Santos, p. 15, 2023).

Confluência, portanto, poderia ser traduzida como a força, união e crescimento a partir da articulação entre diferentes ideias, grupos, comunidades tradicionais e originárias<sup>11</sup>. Assim como os rios que se encontram e se fortalecem sem perder suas identidades, a confluência permite que indivíduos e culturas se unam, ampliando suas capacidades e potencialidades criativas. Essa união não anula a individualidade, mas a expande e enriquece. A menção à ancestralidade na fala de Bispo sugere que essa ideia está enraizada em uma sabedoria profunda e antiga, reforçando a importância do passado na formação do presente.

Por outro lado, o termo neologismo, segundo o Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, tem seu surgimento no ano de 1813 e é derivado do grego, composto por "*neo*" (novo) e "*logos*" (palavra), significando literalmente "palavra nova". Os neologismos são frequentemente criados a partir da junção de palavras já existentes, na mesma língua ou não, para descrever novas ideias, tecnologias, fenômenos culturais ou sociais que emergem em um determinado contexto. Eles desempenham um papel crucial na evolução da linguagem, permitindo que ela se adapte e cresça junto com a sociedade (Ganança, 2018).

### **3.2 Deslocamento semântico, subversão e Pajubá**

É natural que, com o desenrolar do tempo, a língua passe por processos de modificação, adquirindo novos sentidos, além de transformações em seus aspectos sonoros, gramaticais e semânticos (Hatherly, 1975; Cittadin, Lino, 2018). No artigo "Análise etimológica de palavras com sentido pejorativo em relação a membros da comunidade LGBTQI+", os autores Cittadin e Lino mostram como o processo de transformação linguística não ocorre apenas de forma natural, mas também como podem ser catalisadas por grupos, movimentos sociais e culturais, tanto de formas positivas, quanto negativas.

Atualmente a palavra "bicha", em alguns casos, é utilizada com sentido pejorativo para designar homossexuais. Porém, segundo o dicionário etimológico de Antenor Nascentes (1955), tal palavra, em seu sentido inicial possui outro significado semântico. O item lexical "bicha", em seus

---

<sup>11</sup> Povos originários são os grupos indígenas que viviam no Brasil antes de 1500, reconhecidos por suas culturas e tradições autônomas. Já as comunidades tradicionais, como quilombolas e ribeirinhos, formaram-se após a colonização, mantendo modos de vida diferenciados. Ambos têm direitos garantidos, mas com bases legais distintas. Disponível para acessar em: <https://coletivodefato.com/voce-sabe-a-diferenca-entre-povos-originais-e-povos-tradicionais/>

primórdios, era utilizado para designar pequenos animais, como vermes e sanguessugas. Nascentes (1955) afirma que a palavra deriva do latim "bestia" que, traduzindo para o português, é equivalente a "animal".

Já no dicionário Houaiss (2009, p.285), "bicha" é uma palavra com uma ampla gama de significados. Entre eles, podemos destacar: "Animal do sexo feminino", "brinquedo infantil dotado de uma mola e que salta quando destampa a caixa em que fica grudado" e "pessoa suscetível, irritadiço, intratável".

Levando em consideração o crescente preconceito com relação a homossexuais, podemos supor que a mudança semântica da palavra "bicha" pode ter ocorrido por deslocamento semântico. Mais especificamente pelo uso figurativo. A mudança por uso figurativo, aliado a uma grande dose de preconceito e homofobia explicaria o sentido pejorativo adquirido para a palavra (Cittadin; Lino, 2018, p. 3).

Nesse sentido, a escritora Abigail Leal reconhece a lgbtfobia como um dos tentáculos da violência colonial e nos mostra como esse tipo de discriminação funciona como um tipo de tortura, produzindo efeitos somato-linguísticos correlatos (Leal, 2021). Os "efeitos somato-linguísticos correlatos" referem-se à interação entre o corpo (soma) e a linguagem, e como essa interação pode produzir efeitos específicos. Esse conceito sugere que a maneira como usamos a linguagem pode influenciar nossas experiências corporais e vice-versa. Nas palavras da própria autora a "ferida linguística não seria meramente linguística. O discurso de ódio através de palavras, acaba por penetrar a cor/po e fraturar sua estrutura material" (p. 107).

Assim, a partir da análise das palavras de Leal em diálogo com o pensamento de Fanon, que vai nos dizer que "Existe na posse da linguagem uma extraordinária potência" (2008, p. 34) e Kilomba que nos alerta "Parece-me que não há nada mais urgente que começarmos a criar uma nova linguagem" (2019, p. 21), podemos entender a escrita e a criação como ferramentas essenciais no combate à violência colonial e suas manifestações, como a lgbtfobia. Ainda que essa escrita se dê por meio de um processo precário e limitado de cura através das palavras, que também se configura como uma forma de luta anticolonial (Leal, 2021).

E aí mesmo, parece instaurar-se um processo precário y limitado de cura, que é também um outro nome para a luta anticolonial. Escrever o texto, ainda que nos limites de uma linguagem precária, é um gesto que, de uma só vez, atua na cicatrização das feridas coloniais y expropria do poder colonial, sua capacidade de impedir o acesso à linguagem por parte de quem sofre o trauma (Leal, 111).

A leitura dos trabalhos de Fanon, Kilomba e Munduruku em confluência com Leal, foi crucial para que eu pudesse entender o ato de escrever e nomear a própria história como um gesto de cura e resistência, ainda que limitado, como nos alerta Leal, nesse processo de ressignificação das objeções LGBTfóbicas (2021).

No Brasil, entre 1930 e 1970, as travestis desenvolveram o dialeto pajubá ou bate-bate, como também era conhecido (Araujo, 2019). Atravessado pelo legado das diásporas africanas, esse vocábulo secreto que combina o português informal com palavras de origem nagô e iorubá, foi utilizado pelas travestis como uma estratégia de sobrevivência durante a ditadura militar. Com o passar dos anos, esse dialeto foi amplamente difundido e passou a ser utilizado cotidianamente pela comunidade LGBTQIA+ brasileira. Representando não apenas um vocabulário distinto, mas uma performatividade única, com gestos e entonações específicas que permite escapar dos padrões de uma língua heteronormativa (Silva, 1992; Araújo, 2019; Mestre; Quintella, 2021; Passos, 2022).

**Figura 14** – Capa do disco *Pajubá* (2017) da cantora Linn da Quebrada.



Fonte: Spotify

A palavra não se dá. A palavra se toma.

Paco Vidarte, 2019.

Os anos 1990 também ficaram conhecidos como um período marcado pelo conflito social em relação a questões de gênero e sexualidade (Passos, 2022). Durante esse período, a sociedade heteronormativa propagou discursos de ódio contra indivíduos que eram vistos como divergentes. Isso resultou em uma "guerra

sexual", levando a comunidade LGBTQIA+ a se posicionar perante a situação de urgência. Cabia, portanto, à própria comunidade, o papel de desafiar os agressores e subverter seu discurso de ódio (Silva, 2019; Araújo, 2019).

Segundo João Silvério Trevisan, autor de *Os Devassos no Paraíso* (2018), o movimento de resistência e subversão no Brasil teria se inspirado no movimento de resistência da comunidade LGBTQIA+ americana. Nos anos 1980, essa comunidade começou a ressignificar palavras, transformando termos pejorativos em expressões de orgulho, como ocorreu com a palavra "Queer":

O uso popular do vocábulo, já bastante antigo na língua inglesa, implicava a conotação de "esquisito", "ex cêntrico", "bizarro", especialmente em relação a comportamentos suspeitos. até chegar a estigmatizar diretamente as condições sexuais desviantes. A partir dos anos 1990, nos interstícios assimilacionismo versus enfrentamento, ou normatização versus transgressão da norma, o conceito de queer se renovou com ações diretas do grupo Queer Nation, de Nova York. que se propunha invadir a cena homofóbica em todos os aspectos possíveis (Trevisan, 2018, p. 506).

Com base na frase de Trevisan, é possível afirmar que a ressignificação do termo "queer" passou de uma conotação pejorativa para um símbolo de orgulho e resistência mais ampla dentro da comunidade LGBTQIA+. Essa transformação não apenas resgatou a palavra, mas também a elevou a um valor central e prioritário na definição de uma pauta política queer (2018). Isso reflete uma estratégia consciente de empoderamento e afirmação identitária, onde a linguagem se torna uma ferramenta poderosa para desafiar normas sociais e promover a inclusão e a diversidade.

Do mesmo modo, em contexto brasileiro os termos "bichas" e "travesti" também foram apropriados por parte da comunidade LGBTQIA+ e passaram a ser utilizados pela comunidade como uma forma de se (re)inventar e (re)existir (Zamboni, 2016; Araújo, 2019; Passos, 2022; Antra, 2024). Através do deslocamento semântico a comunidade tem subvertido o uso convencional dessas palavras e desautorizado seu sentido pejorativo, transformando as referidas palavras em emblemas de identidade e resistência contra a discriminação.

Essa prática de ressignificação é refletida tanto na música "Bixa Travesty", da cantora e atriz Linn da Quebrada, quanto na canção "Xica Manicongo", da rap e também atriz, Bixarte MC. Em suas canções, elas mandam o seguinte recado:

Eu já cansei de falar, já perdi a paciência  
 Você fingi não escutar, abusa da minha inteligência  
 Mas eu tô ligada, seu processo é muito lento  
 Vou tentar te explicar mais uma vez o fundamento  
 E se você não aceitar, pode doer, pode machucar  
 Que eu nem lamento (Vai!)  
 Bixa travesty de um peito só  
 O cabelo arrastando no chão  
 E na mão sangrando um coração [...]  
 (Linn da Quebrada, 2017)

Contrariando a palavra sagrada que grita que trava nunca é mulher  
 Brasileira afrodebochada com minha tanga longa de boto pra trás  
 E domando os leões, meu sonho em leilões, pretas ascensões  
 para os ancestrais  
 Língua, rima e métrica  
 Fossas e festas o meu povo faz  
 A maior armadilha pra esses racistas é gritar o nome dos meus  
 ancestrais [...]  
 Xica, Xica, Xica  
 Manicongo  
 (Bixarte MC, 2024)

Em entrevista ao programa "Cultura Livre", da TV Cultura, a travesti paulista Bianca Manicongo, explica à apresentadora Roberta Martinelli a escolha de Bixarte como seu nome artístico. Ela conta que durante sua infância e adolescência sempre foi chamada de "bixa" e que, inclusive, já chegou a ter medo dessa palavra:

O nome Bixarte surgiu no momento que eu preciso ressignificar a minha vida [...] eu sempre fui chamada de bixa, né, durante a minha adolescência, durante a minha infância. Era uma palavra que me assustava, me dava medo, me perturbava. E eu fazia arte. Então, quando eu comecei a trabalhar com a poesia marginal, quando eu comecei a trabalhar com a música, eu entendi que eu podia unificar essas palavras, a bixa e a arte [...] eu tinha medo da palavra bixa. E hoje eu ressignifico no palco, em vida, em arte, e outras travestis, bixas pretas [...] (2023).

A escolha de Bianca Manicongo pelo nome artístico Bixarte exemplifica o poder da ressignificação e autonomação por parte das travestis. Ao transformar um termo antes temido em uma afirmação de identidade e arte, ela se junta a outras vozes como Linn da Quebrada na luta contra a discriminação e resgate de sua Transculturalidade (Grumvald, 2024). Esta prática de apropriação e reinvenção de palavras pelas travestis, como veremos mais adiante, traz importantes contribuições e fortalece o sentido de pertencimento de toda a comunidade LGBTQIA+.

Ao mencionar Xica Manicongo<sup>12</sup>, Bixarte reafirma a existência e importância dessa figura que, embora pouco conhecida, deixou um enorme legado para a história do movimento LGBTQIA+ brasileiro. Seu legado, pouco difundido, pavimentou o caminho para as lutas contemporâneas de artistas como Bixarte MC, Linn da Quebrada, Castiel Vitorino Brasileiro e Aretha Sadick. Sem esquecer, é claro, das lendárias Jovanna Baby, Keila Simpson, Megg Rayara, Letícia Nascimento, Jaqueline Gomes de Jesus, Thiffany Odara, Herika Hilton, Erika Malunguinho, Robeyoncé Lima, Maria Clara Araújo, Maria Flor, Fê Souza e tantas outras.

---

<sup>12</sup> Segundo a artista e travesti Castiel Vitorino Brasileiro, “sabe-se muito pouco sobre Xica Manicongo, que aparece nos registros da visitação da Inquisição no Brasil como Francisco Manicongo ou Francisco Congo. Ela vivia na capitania da Bahia, no fim do século xvi, e pertencia a um sapateiro, o que sugere que morava em uma área urbana. A primeira denúncia feita contra ela partiu de um escravizado pertencente a jesuítas, que a acusou de usar “o ofício de fêmea”. Já a segunda pessoa a denunciá-la acusou-a de se recusar a trajar “o vestido de homem que lhe dava seu senhor”. Hoje, o movimento LGBTQIA+ e as travestis negras reconhecem em Xica um símbolo de luta por direitos”. Disponível para acessar em: <https://artsandculture.google.com/asset/to-remember-the-curse-to-feel-the-prophecy-castiel-vitorino-brasileiro/oQHacwxn-qS6gg?hl=pt-br>

### 3.3 Sou a neta das bixas que vocês não conseguiram calar

[...] vivem bem debaixo da terra  
feito semente  
é no entre afetos  
do vermelho terra e do preto subsolo  
que a vida  
se sente segura e firme  
pra reviver  
tudo no chão tem outro nome.  
Esperando ser chamado.

Ellen Wassu, 2023.

Numa definição sobre minha produção artística, diria que ecoa como uma resposta ao chamado ancestral das fotografias que nas cinzas do esquecimento, como diria Huberman, gritam: “não vêes que ardo?”, procurando por alguém que se importe e dedique tempo para ouvi-lás (Huberman, 2012).

Essa resposta, manifestando-se na criação de um espaço seguro e acolhedor em minhas criações, onde as memórias visuais de minha Bixancestralidade encontram solo fértil para florescer. Neste santuário criativo, não apenas preservo e celebro essas histórias, mas também as compartilho através de uma escolha que implica (re)contá-las através de uma perspectiva de brilho a abundância, permitindo que ressoem e inspirem novas narrativas, entrelaçando passado e presente em uma tapeçaria vibrante de identidade e resistência. Neste espaço sagrado, construído com devoção e intenção, cada obra é um testemunho da intersecção entre identidade, território, história e resistência. Aqui, acolho fotografias e narrativas esquecidas, trançando-as em tapeçarias visuais repletas de cor, textura e emoção, um tributo às experiências compartilhadas por aqueles que vieram antes de mim. Este ambiente seguro não é apenas um espaço físico, mas também um estado de

espírito, onde a liberdade de expressão e a celebração da diversidade são não apenas bem-vindas, mas essenciais. O processo criativo se torna um diálogo contínuo com o passado, permitindo que as vozes ancestrais ganhem vida através de cada gesto criativo. Assim, meu trabalho não só preserva essas histórias vitais, mas também inspira novas trajetórias para as gerações futuras, revelando as complexidades, o brilho e a beleza da nossa herança coletiva.

Em 2022, essa conexão profunda com minha Bixancestralidade encontrou um momento revelador durante a abertura da exposição “Para você Camnitzer”, realizada no Edifício Vera, em São Paulo. Foi ali que ouvi pela primeira vez o chamado audível de minha linhagem, na voz inspiradora de uma bixa 60+, que, ao me observar, declarou: “Você é a bixa neta”. Essas palavras ecoaram como uma confirmação do meu propósito artístico, reafirmando minha missão de acolher e perpetuar as narrativas visuais ancestrais, solidificando ainda mais o caminho que trilho em minha prática criativa. Eu era um dos artistas que integravam a coletiva, apresentando ao público um trabalho inédito como fruto da residência artística nos ateliês do próprio edifício. Com acompanhamento curatorial de Carolina Mikoszewski e Paola Duarte, a residência teve duração de 2 meses e contou com a participação de 20 artistas, resultando em uma mostra coletiva intitulada “Para você Camnitzer”.

Para investigação durante a residência no edifício Vera, escolhi dar continuidade em um projeto instalativo que iniciei em outra residência, dessa vez na Casa da Escada Colorida. A residência na Casa da Escada Colorida teve acompanhamento curatorial de Pedro Eboli e aconteceu de forma online. Com a participação de 10 artistas de diferentes regiões, a residência resultou na exposição coletiva intitulada “Nas Rugas do Tempo”, que aconteceu no Rio de Janeiro em 2022, no espaço físico da Casa Escada Colorida<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Fundada em 2019 a Casa da Escada Colorida é um espaço independente de arte localizada na Escadaria Selarón, região da Lapa, o espaço abriga programas de desenvolvimento artístico, pesquisa e exposições. Disponível para acessar em: <https://www.casadaescadacolorida.com/rugasmessias>

**Figura 15** – Instalação *Arde Mais Não Queima Nº I*, exposição Nas Rugas do Tempo, Casa da Escada Colorida, Rio de Janeiro, 2022



Fonte: Site Casa da Escada Colorida, 2022

**Figura 16** – Instalação *Arde Mais Não Queima Nº I*, exposição Nas Rugas do Tempo, Casa da Escada Colorida, Rio de Janeiro, 2022



Fonte: Site Casa da Escada Colorida, 2022.

A principal ideia por trás desse projeto instalativo era o desejo de experimentar fotografias encontradas nos álbuns de minha família e transpô-las para

outros suportes e materialidades. O que pressupõe a confluência entre diversas ideias e elementos como a própria terra e, principalmente, a filosofia do *Adinkra sankofa*, como veremos mais adiante.

O resultado dessa primeira confluência entre diferentes materialidades realizada no Rio de Janeiro, resultou na instalação intitulada *Arde, Mais Não Queima, N°II*, na residência do Edifício Vera em São Paulo. Para a criação dessa instalação utilize símbolos *adinkra* em ferro, areia de construção e antigas fotografias 3x4 preta e branca encontradas nos álbuns de família, que foram digitalizadas e impressas a laser em tecido voil.

A instalação é dividida em três partes distintas que dialogam entre si. A primeira parte é uma escultura circular de ferro vergalhão, onde o símbolo *Sankofa* em formato de coração e uma lança é incorporado. Com diâmetro de 180x180 cm, essa estrutura é suspensa do teto por pequenos cabos de aço, representando o retorno às origens e a importância da herança cultural.

**Figura 17** – Instalação *Arde, Mas Não Queima Nº II*, escultura circular suspensa de ferro vergalhão, Edifício Vera, São Paulo, 2022.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

A segunda parte consiste em fotografias de meu avô e minha bisavó materna, que foram digitalizadas, ampliadas e impressas em tecidos de voil preto e branco. Estes tecidos, medindo 65x135 cm, são costurados à estrutura de ferro com linhas transparentes, permitindo que as imagens flutuem suavemente no ar, remetendo a uma poética fantasmagórica.

**Figura 18** – Instalação *Arde, Mas Não Queima Nº II*, fotografias de meu avô e bisavó materna impressas em tecido voil (65x135 cm), Edifício Vera, São Paulo.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

A terceira parte da instalação consiste em um círculo de areia, marcado com pegadas, criando uma conexão terrena, evocando a passagem do tempo e a presença daqueles que caminharam antes de mim. Essas pegadas foram deixadas após a realização de uma performance, na qual eu ative a obra com cantos e danças tradicionais e originárias.

**Figura 19** – Instalação *Arde, Mas Não Queima Nº II*, círculo de areia marcado com pegadas após ativação da obra com cantos e danças tradicionais e originárias, Edifício Vera, São Paulo, 2022.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

*"Arde, Mas Não Queima nº II"*, convida o espectador a explorar a relação entre passado e presente, territorialidade e memória, destacando a resiliência e a continuidade das histórias familiares.

**Figura 20** – Vista da exposição *Educar a Paisagem*, VI Bienal de Artes Visuais do Sertão, Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri, Ceará, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

A instalação integrou diversas exposições coletivas, dentre elas, a VI Bienal de Artes Visuais do Sertão (2023) que aconteceu no Centro Cultural Banco do Nordeste em Juazeiro do Norte, Ceará. Em 2024 a exposição foi premiada pela ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte pelo seu destaque regional. A respeito da Bienal do Sertão, a curadora adjunta Lucas Dilacerda declara que:

Historicamente, os espaços de fomento à produção, à circulação e ao consumo de arte têm se concentrado na região sudeste. Afinal, é também nessa região onde está a maior concentração econômica de capital, que tem necessidade de uma manutenção do seu capital simbólico para se reafirmar constantemente no poder. É por isso que as grandes exposições nascem nesses territórios com investimentos e patrocínios milionários enquanto o restante do país sofre um processo de precarização.

Redistribuir os espaços de difusão da arte é também redistribuir o direito à cidadania plena em sua experiência estética e política. Por isso, a Bienal Internacional do Sertão nasce como uma resposta a esse processo

colonizador na busca por uma descentralização dos espaços de arte promovendo assim uma outra geopolítica estética.

O Nordeste é uma região em disputa de imaginários. A arte nos mostra outras imagens do Nordeste para além dos estereótipos da seca, fome e miséria, intervindo assim na geopolítica da imaginação. As obras da exposição revelam imaginários encantados, místicos, sagrados e cotidianos que existem e resistem às invisibilizações e apagamentos históricos (Dilacerda, 2023).

A fala de Lacerda sobre a VI Bienal do Sertão reflete um convite semelhante ao do símbolo *Sankofa*, como veremos mais adiante. Ela propõe uma reavaliação das percepções sobre a produção artística do Nordeste, incentivando um deslocamento no olhar para além dos estereótipos de seca e miséria (Albuquerque Jr, 2011). Ao destacar os imaginários encantados, místicos e cotidianos da região, Dilacerda sugere que é necessário resgatar e valorizar as narrativas históricas e culturais do Nordeste que foram invisibilizadas ou apagadas.

Assim como o *Sankofa* nos incentiva a olhar para trás para aprender e crescer, Dilacerda nos convida a visitar e reimaginar o Nordeste através de outras perspectivas. Essa abordagem não apenas promove uma descentralização dos espaços de arte, mas também uma revalorização das identidades e histórias locais, contribuindo para uma nova geopolítica estética que reconhece e celebra a diversidade cultural do Brasil (Dilacerada, 2023).

Não à toa, historicamente os povos indígenas do Nordeste também enfrentaram um processo de apagamento cultural e territorial, muitas vezes omitidos das narrativas predominantes sobre a região (Mura, 2013; Vieira, 2015; Albuquerque, 2017; Batalha, 2017).

Para a jornalista indígena e cearense, Raquel Kariri, o nordeste é um território rico marcado pela confluência (Santos, 2023) entre povos negros e indígenas nativos desse território. Mas que infelizmente, no processo de invenção dessa região que hoje conhecemos como nordeste (Albuquerque Jr, 2011), a população indígena foi vítima de um processo de apagamento por parte das elites. Em uma entrevista para o Jornal Brasil de Fato Pernambuco ela afirma:

Sofremos tamanha violência, tamanho apagamento das nossas memórias, que a gente hoje repousa nesse grande 'coma colonial'. Entretanto, temos uma emergência muito forte, de muitos povos originários do Nordeste, de

reavivar e retomar suas ancestralidades nativas - e isso está cada vez mais forte por todo lugar (Kariri, 2024).

**Figura 21** – Vista da exposição *Educar a Paisagem*, VI Bienal de Artes Visuais do Sertão, Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri, Ceará, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Como vimos, o símbolo *Sankofa* pode ser entendido como um chamado de retorno para o passado sem perder de vista o futuro. Uma ética das encruzilhadas que atravessa diretamente esta pesquisa, que busca resgatar memórias familiares e, no presente, reconstruir a identidade *Bixancestral* de meu avô e nossa ligação com o território da caatinga.

Desde que fui iniciado no Candomblé em 2018, nos cultos de *Iansã*<sup>14</sup> e *Omolu*, tenho aprofundado minha compreensão sobre o significado do elemento terra nas comunidades tradicionais e originárias. Este elemento está intrinsecamente ligado ao sentimento de pertencimento, cura, identidade e território, simbolizando a conexão com os ancestrais. Nas comunidades de matriz *Ketu*<sup>15</sup>, por exemplo, a terra é associada ao orixá *Omolu* ou *Obaluaiê*, conhecido como o “Rei da Terra” e o “Senhor da cura e dos mortos” (Kileuty; Oxaguiã, 2009). *Omolu*, como divindade que governa a saúde e a transformação, possui uma conexão profunda com a terra, evidenciada por sua habilidade de controlar e transmutar doenças, promovendo a cura tanto física quanto espiritual. A terra, nesse contexto, é vista como o local de repouso final e regeneração, reforçando a ideia de continuidade e renovação que *Omolu* personifica (Abrantes, 1986).

Obaluaiê possui ligação com as árvores, símbolo do nascimento/renascimento, que regenera-se continuamente, produzindo um ciclo de vida e de fecundidade permanentes. Através delas, Obaluaiê se integra com o poder feminino. É por meio desta ligação que ele se associa às *Iyamíns* e à cor vermelha, representação do sangue e da gestação, fenômeno feminino que fornece renovação à terra. (Kileuty; Oxaguiã, 2009, p. 247).

Enquanto que para os povos originários do bioma caatinga, como os Pankararu, a terra está associada ao sistema ritual do Toré. O toré é uma dança realizada em círculo com todos os participantes descalços e é considerada uma das principais manifestações culturais pela qual os povos indígenas do Nordeste afirmam suas identidades (Arruti, 2014). Este ritual não apenas celebra a conexão espiritual com os ancestrais, mas também enfatiza a importância da natureza e do solo na vida cotidiana dos povos indígenas do Nordeste.

---

<sup>14</sup> Segundo Pierre Verger, o nome *Iansã* tem origem no iorubá *Ìyámésàn* (“a mãe transformada em nove”), nome que, segundo um mito, Ojá recebeu depois que, numa luta, esquartejou *Ogum* em sete partes e foi esquartejada em nove por ele. Segundo outras fontes, a origem do nome é a locução *Iyá mésàn òrun*, “senhora dos nove espaços do *Orum*”, o céu dos iorubás. Disponível para acessar em: <https://www.ancestralidades.org.br/termos-e-conceitos/iansa>

<sup>15</sup> As nações do Candomblé refletem a diversidade cultural dos povos africanos trazidos ao Brasil, cada uma com tradições e rituais próprios. A Nação *Ketu*, originária dos iorubás, é a mais conhecida, cultuando Orixás como *Oxum* e *Xangô* com rituais em língua iorubá. A Nação *Jeje*, dos povos do Benin, chama seus Orixás de *Voduns*, com rituais elaborados e uso de pedras sagradas. A Nação *Angola*, baseada nas tradições banto, cultua *Inquices* e enfatiza danças e cantos. A Nação *Efon*, também ligada aos iorubás, é menos conhecida, mas rica em tradições. Essas nações preservam e adaptam a herança cultural africana no Brasil, criando uma expressão religiosa única. Disponível para acessar em: <http://www.guaritadigital.com.br/casaleiria/olma/cartilhaspedagogicas/v2/index.html>

**Figura 22** – Fotoperformance *Habitar o Impronunciável*, São Miguel dos Milagres, Alagoas, 2022.



Fonte: Mateo H. Acosta, 2022.

A instalação também foi selecionada em 2024 para compor a exposição “*ainda estamos em guerra, mas por hoje, você quer dançar comigo?*” no Museu de Arte de Ribeirão Preto, em São Paulo. Além é claro, de ter participado, como já mencionado anteriormente, da exposição no Edifício Vera em 2022.

Na abertura dessa exposição no Edifício Vera, lembro de ter conhecido uma Bixancestral de aproximadamente 60 anos, professor aposentado, casado com outra bixa, natural da zona norte. Após ver a instalação ele veio até mim e, comovida, me

agradeceu. Em seguida perguntou sobre o trabalho e eu lhe expliquei sobre a busca pelas fotografias e memórias de meu avô. O que fez com que ela se demonstrasse ainda mais interessada pela explicação. A conversa se alargou por algum tempo e, antes de se despedir, ele olhou para mim, segurou no meu ombro e disse: “Bixa neta, você é a Bixa neta”. Era como se por trás dessas palavras houvesse algum tipo de validação ou reconhecimento por parte dessa bixa. Em seguida, me deu um beijo, se despediu e saiu rindo. Nunca mais a vi, mas vive em mim sorrindo e, de vez em quando, me pego pensando na sentença: “Você é a bixa neta”.

Outros episódios que também poderia trazer para demonstrar as contribuições e o processo de legitimação da pesquisa por parte da sociedade, é o depoimento de Oiticica<sup>16</sup> uma jovem que, após ter visto meu trabalho na exposição da Casa da Escada Colorida no Rio de Janeiro, entrou em contato comigo via Instagram e me enviou a seguinte mensagem:

*Oii, tudo bem?*

*Há alguns meses eu recebi uma “notícia” muito triste e desoladora. Depois lembrei de você, da história do seu avô e da sua arte. E por algum motivo, talvez algo em comum, me deu vontade de compartilhar com você. Meu avô (pai de minha mãe) faleceu quando ela tinha por volta de 12 anos. Só quando eu estava com 18 anos me disseram que foi suicídio. Ele havia se matado com um tiro em frente ao prédio em que morava.*

*A família presenciou a cena, mas ninguém nunca contou em detalhes como aconteceu. Imagino que não queiram rememorar o acontecido já que é um trauma.*

*Antes de saber do suicídio, eu sonhava com ele numa longa fila “na porta de entrada do paraíso”. E sempre perguntava a ele, pq ele ainda não havia entrado se ele já estava lá há tanto tempo. Nunca tive resposta.*

*Faz três anos que eu fiz uma regressão espiritual, e lá na hora para minha surpresa ele foi meu guia nessa viagem. No final da experiência, ele me abraçou e eu o “liberei” para subir ao céu. Como se ele esperasse algum tipo de perdão.*

*Há três meses atrás, minha avó resolveu esclarecer algumas coisas para o genro (meu pai), que por sua vez contou para o meu marido, que então me contou. [...]*

*Eu lembro sempre do seu trabalho [...], me sinto feliz que você honre a história de pessoas como o meu avô. Muito obrigada. Continue sempre, por favor! De alguma forma sinto que vc trás justiça e dignidade para essas de pessoas*

---

<sup>16</sup> Oiticica é uma planta conhecida cientificamente como *Licania rigida*, da família Chrysobalanaceae é endêmica da região da caatinga e do trecho de transição entre o sertão semiárido do Nordeste e a região Amazônica, especificamente na Mata dos Cocais. Disponível para acessar em: [https://www.infoescola.com/biomas/flora-da-caatinga/#google\\_vignette](https://www.infoescola.com/biomas/flora-da-caatinga/#google_vignette)

*que já foram muito maltratadas, segregadas e amordaçadas. Obrigada do fundo meu coração* (Oiticica, 2023).

No início de 2023, fui selecionado com uma bolsa para participar do programa de Formação em Pesquisa no acervo do Instituto de Arte Contemporânea em São Paulo. Sob a coordenação e orientação curatorial de Galciani Neves, desenvolvi uma pesquisa ao longo de seis meses com documentos e fotografias analógicas do Fundo Rubem Ludolf. Ao final da pesquisa, elaborei a primeira biografia do artista concretista Rubem Ludolf, publicada de forma independente sob o título "Mal Maleável, Ave: um estudo sobre memórias e fotografias de Rubem Ludolf", a publicação mostra pela primeira vez, fotografias, poesias e trabalhos inéditos do artista. Além disso, o projeto também culminou na exposição coletiva "LAMPEJOS: 5 modos de habitar arquivos". Os trabalhos realizados durante a pesquisa foram incorporados ao acervo do Instituto de Arte Contemporânea, e a pesquisa completa está disponível para consulta online no site do instituto.

Abaixo destaque um pequeno trecho da publicação:

Ao procurar por artistas naturais de Alagoas, descobri as obras de Rubem Ludolf, um conterrâneo cujas telas cheias de formas geométricas e cores vivas cativaram profundamente meu olhar. Rubem foi um artista notável por sua produção e associação ao movimento Concretista das décadas de 1950 e 1960, além de sua participação no Grupo Frente. No entanto, a escassez de suas imagens e de sua biografia despertaram minha curiosidade. Ao pesquisar por suas fotografias, constatei que havia apenas duas imagens disponíveis na internet, ambas desprovidas do seu sorriso. Apesar de ser mencionado pela crítica como membro do Grupo Frente e estar presente em grandes coleções privadas e públicas, Ludolf é um dos artistas do grupo que não tem sua própria biografia publicada, seu trabalho é pouco mencionado em pesquisas acadêmicas e suas imagens são inacessíveis na internet. "Eu já pensei em parar de pintar... Os jornais escreviam: irão participar fulano, sicrano e outros. Eu muitas vezes fui esse outro" declarou Rubem certa vez em uma entrevista. Como desdobramento da imersão de 6 meses de pesquisa no Fundo Rubem Ludolf - Instituto de Arte Contemporânea (IAC) e o acompanhamento da curadora Galciani Neves, apresento a seguir o compilado de sete biografias escritas durante a pesquisa e que resultam nessa pequena publicação, elaborada a partir de correspondências, entrevistas com amigos e familiares, recortes de jornais, fotografias e obras inéditas do artista. O próprio título "Mal Maleável, Ave" é emprestado de um dos poemas inéditos encontrado em um pequeno caderno, hoje acomodado no acervo do Instituto de Arte Contemporânea de São Paulo (Souza, 2023).

**Figura 23** – Negativo encontrado no Fundo Rubem Ludolf.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

**Figura 24** – Páginas da autoaplicação *Mal Maleável, Ave: um estudo sobre memórias e fotografias de Rubem Ludolf*, com fotografias analógicas de Rubem Ludolf no apartamento de sua prima Carol Rosman, Rio de Janeiro, 1980/90.



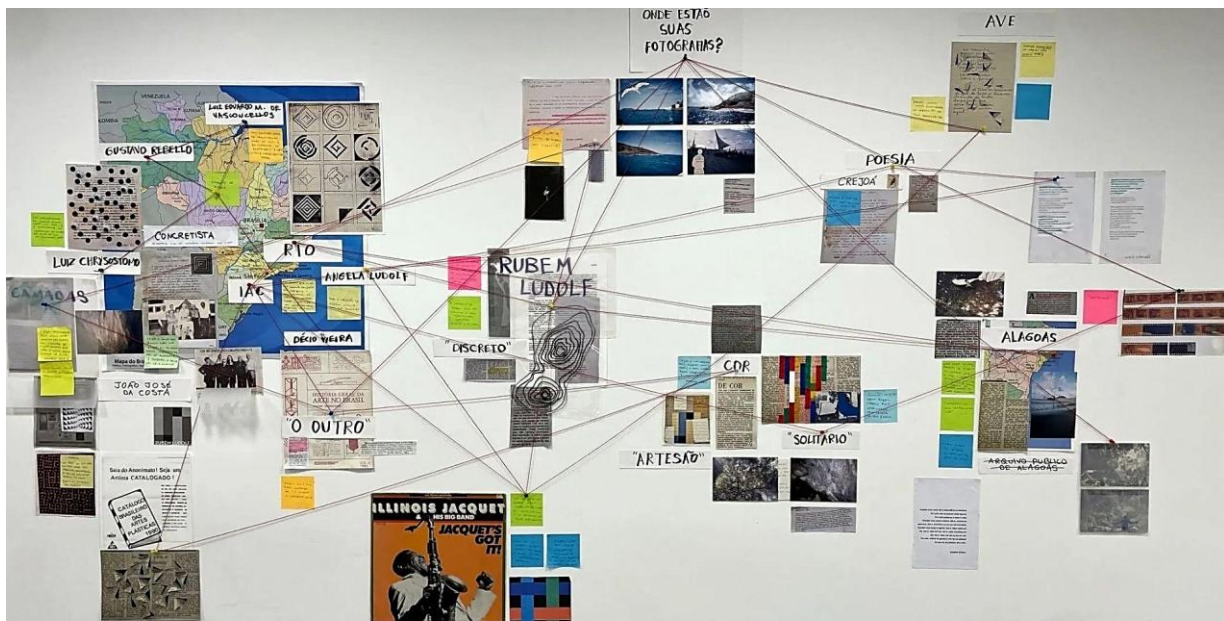
Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

**Figura 25** – Fotografia analógica, Rubem Ludolf no apartamento de sua prima Carol Rosman, Rio de Janeiro, 1980/90.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

**Figura 26** – Instalação desenvolvida para a exposição *LAMPEJOS: 5 modos de habitar arquivos*, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

**Figura 27** – Colagens tridimensionais desenvolvidas para a exposição *LAMPEJOS: 5 modos de habitar arquivos*, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

O encontro com a bixa 60+, a pesquisa com as fotografias de Ludolf e o relato de Oiticica sobre seu avô, confluem para evidenciar as contribuições da pesquisa, assim como para demonstrar a validação da sociedade e do próprio grupo pesquisado. Cada um desses momentos representa uma peça do quebra-cabeça da história LGBTQIA+, revelando camadas de experiências, traumas e superações que foram por muito tempo silenciadas.

A frase "Você é a bixa neta" ganha, nesse contexto, um significado profundo. Ela não apenas valida o trabalho de pesquisa, mas também estabelece uma linhagem, uma continuidade na luta por visibilidade e reconhecimento. É um eco que ressoa através das gerações, conectando passado e presente.

Assim, inspirado por essas experiências e pelo reconhecimento recebido, escrevi em meu diário de campo: "Sou a neta das bixas que vocês não conseguiram calar. Sou feita de cascas, sementes e raízes. Sou um eco bixancestral". Esta frase encapsula não apenas minha jornada pessoal, mas também o compromisso de continuar dando voz e visibilidade às histórias que por tanto tempo foram silenciadas ou esquecidas.

A pesquisa sobre Rubem Ludolf, as histórias compartilhadas por Oiticica e o encontro com a bixa 60+ se entrelaçam, formando um tecido rico de memórias, experiências e resistência. Juntas, essas narrativas nos lembram da importância de preservar, honrar e continuar contando as histórias daqueles que vieram antes de nós, garantindo que suas vozes, embora por vezes silenciadas no passado, possam ecoar fortes e brilhantes no presente e no futuro.

### **3.4 Ética Bixa**

[...] porque a nós, mais velhas, resta um papel a desempenhar, panfletos a fazer, comunidades a escrever, tendências a vigiar, gerações a educar, memórias a proteger, expedientes X a revelar.

Paco Vidarte, 2019

É importante, antes de prosseguirmos, explicar a diferença entre os termos gay e bixa, assim como o pensamento político e filosófico por trás de cada uma

dessas palavras. Assim como a escolha pela grafia da palavra “bixa” com x e não como ch como sugere a gramática da língua portuguesa.

Enquanto a palavra "bicha", com ch tem suas origens ligadas à palavra francesa "*biche*", que significa corça, fêmea do veado (Oliveira, 2017), a palavras “bixa”, reescrita com x, tem seu fundamento tanto no pensamento do filósofo Paco Vidarte, quanto no movimento da Pixação da cidade de São Paulo e o universo sagrado das ervas medicinais.

Em seu livro traduzido para o português como “*Ética Bixa*” (2019), o filósofo espanhol Paco Vidarte vai fazer uma importante distinção entre gay e bixa ao ponto que propõe uma reflexão crítica sobre a identidade e a militância dentro da própria comunidade LGBTQIA+.

Uma ética bixa sempre será particular, pois nossa particularidade de ser bixa vem antes de qualquer outra coisa. Todas as éticas universalistas acabaram nos massacrando, nos discriminando, nos prejudicando. Quando alguém fala em nome de uma ética universal, uma ética para a humanidade, pode ter certeza de que será contra nós. Por isso, minha pretensão é restrita, uma ética para nós, para uns poucos gays e lésbicas, inclusive contra alguns gays e lésbicas. Assim, é particular, singular. Tanto como cada um é (Vidarte, 2019).

A reflexão crítica proposta por Vidarte sobre a identidade e a militância LGBTQIA+ nos leva a questionar os modelos padronizados dentro da própria comunidade, nos alertando sobre as armadilhas de uma ética ou modelo de identidade universalista. É nesse contexto que se constrói não apenas um modelo de “masculinidade hegemônica”, mas também um “gay hegemônico”, um homossexual estandardizado, higienizado e homogeneizado (Sant’ana, 2010). Um modelo de identidade, de comportamento e de estética de como o gay é, quer ser e/ou deseja. Vale ressaltar que esse modelo de identidade gay, se pauta sobretudo nos princípios da heteronormatividade (Sant’ana, 2010).

É muito comum, vemos no universo homossexual, a performance do gay hegemônico que tenta impor a imagem do homossexual branco, bem-sucedido, fino, musculoso, discreto, fora do meio, de bom gosto e rico como um modelo universal a ser seguido. E nesse sentido, há uma predominância pelo desejo aos corpos jovens, músculos e viris, demonstrando uma representação de beleza pautada nos padrões

coloniais. Nesse jogo de poder, é clara a hipervalorização da performance do gay "higienizado" em detrimento a performance da bixa afeminada.

"A bicha está no meio de um fogo cruzado", afirma Oliveira, ela é vista como máquina de guerra, como um devir que desestabiliza e que interroga. Assim, a bixa é atacada tanto pela norma cis heterossexual, quanto pela norma homossexual:

Sendo assim, "ela [a bicha] delata os homossexuais. A pecadora endiabrada, a criminosa perigosa, a imoral desenfreada, a doente, a escandalosa, a louca, enfim a bicha, é acusada de queimar o filme dos gays bem-comportados (Oliveira, 2017, p. 106).

Em seu livro "*Homofobia Internalizada: o preconceito do homossexual contra si mesmo*", o psicólogo Pedro Antunes nos apresenta um panorama geral sobre esse pensamento autodestrutivo dentro da própria comunidade. Ele define a homofobia internalizada como um processo pelo qual homossexuais absorvem normas e valores sociais negativos sobre a própria homossexualidade, levando a sentimentos de vergonha, culpa e inferioridade. Esse fenômeno pode ser visto na figura do "gay hegemônico", que busca alinhar-se a padrões heteronormativos para obter aceitação e respeito social, afirma Antunes (2017).

Ao introjetar a ideia de que expressões mais afeminadas ou não conformes são inferiores ou indesejáveis, alguns gays recriminam a performance da bixa, que tende a desafiar esses padrões. Assim, a homofobia internalizada não apenas afeta a autoimagem, mas também perpetua a marginalização dentro da própria comunidade LGBTQIA+, ao valorizar um modelo de identidade que exclui e silencia vozes dissonantes.

Nesse contexto, o gay padrão, higienizado e hegemônico descrito por Sant'ana (2010), muitas vezes se vê preso em um ciclo de autorepressão e rejeição de partes de sua própria identidade refletidas na performance da bixa. A busca por conformidade e aceitação leva à negação de aspectos considerados "impuros" ou "fracos", como a bixa afeminada, que representa uma resistência aos moldes tradicionais de gênero e comportamento. A internalização desses preconceitos pode resultar em um desprezo não só por si mesmo, mas também por aquelas que não

se encaixam nas normas estabelecidas, perpetuando um ambiente de exclusão e discriminação (Antunes, 2017).

Assim, como nos aponta Antunes, a homofobia internalizada pode ser entendida como algo que se manifesta não apenas como um conflito interno, mas também como um jogo de poder, hierarquias e divisões dentro da comunidade LGBTQIA+.

Se por um lado Antunes descreve como os homossexuais/gays são levados a absorver normas sociais autodepreciativas, por outro, Vidarte nos convoca a rejeitar essas normas em favor de uma ética subjetiva que celebra a pluralidade de nossas existências bixas.

### 3.5 O X da Questão

Ao consultar a literatura de algumas autoras que adotaram a grafia de Bixa (Vidarte, 2018; Almeida, 2018; Silva, 2021; Amaral, 2022), percebi que apenas Silva, ainda que de forma breve, havia atribuir um sentido para o uso do grafema x em detrimento ao ch:

É importante pontuar que a designação bixa preta, grafada com “x”, vem sendo utilizada constantemente como uma afirmação anti-hegemônica por artistas, ativistas e coletivos de homens negros gays para se afirmarem enquanto grupo social que tem em seus corpos e subjetividades marcas do racismo, heteronormatividade, machismo, homofobia e de opressões de classe (Silva, 2021, p. 13).

A partir da ausência dessa informação específica, fui motivada a realizar uma pesquisa mais ampla para compreender o significado deste símbolo em diferentes culturas.

Em seu ensaio “*A reinvenção da leitura*”, a artista e poeta portuguesa Ana Hatherly (1975), explora a interioridade da escrita e sua evolução ao longo do tempo. Ela investiga como a escrita não é apenas um meio de comunicação, mas uma forma de arte que envolve imagem, som e ritmo. Hatherly propõe uma reinvenção da escrita, destacando suas raízes visuais e plásticas, e analisa a relação entre a palavra e o espaço.

Segundo a autora, toda escrita teria origem na pintura, sendo, portanto, "uma pintura da palavra", e por isso seria possível pensar simplesmente através das imagens, como é possível pensar em palavras (Hatherly, 1981, p. 138). Nesse sentido, Hatherly definiu a escrita como "uma pintura de signos".

É preciso não esquecermos que a escrita alfabética é relativamente recente e que muito antes dela já se estabelecia a comunicação por imagens. Assim, se quisermos estudar a origem da poesia como escrita dum texto, nunca poderemos dissociar do seu aspecto pictórico (Hatherly, 1975).

Ao buscar pelas primeiras aparições do "x" na literatura, os estudos nos levam até as pinturas em antigas cavernas, onde era utilizado como um símbolo gráfico rudimentar, junto com outros símbolos universais como o círculo, linhas paralelas ou em zigue-zague.

**Figura 28** – Pintura rupestre encontrada no território indígena Jiripankó em Alagoas.



Fonte: G1 Alagoas, 2022.

Antes do desenvolvimento de sistemas de escrita formais, essas marcas eram uma forma de comunicação visual. O "x" que conhecemos hoje, com duas linhas diagonais cruzadas, evoluiu a partir do alfabeto fenício, que data de cerca de 1050 a.C., e foi posteriormente adaptado pelos gregos e romanos, segundo o texto de Elissaveta Brandon (2023).

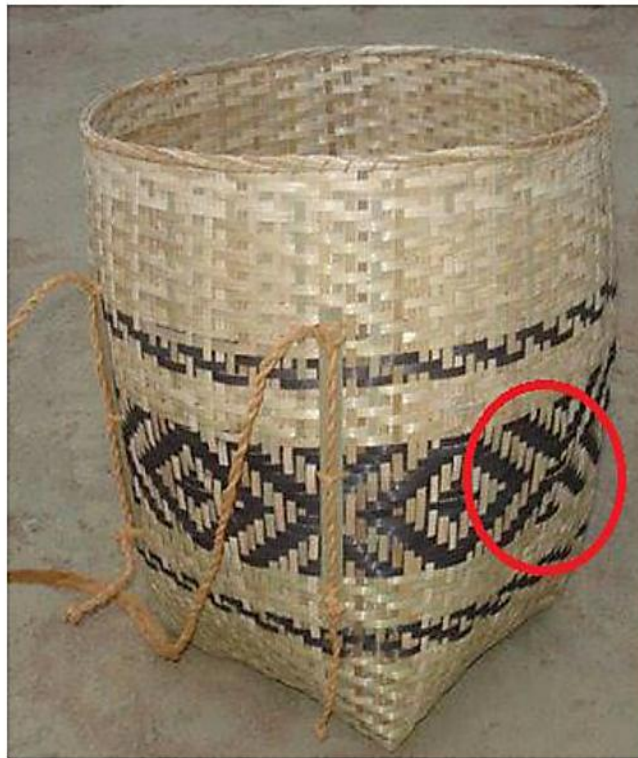
Mas somente no século 17 o símbolo entra na imagem algébrica, introduzido pelo filósofo e matemático francês René Descartes. “Ele olhou para o alfabeto e pensou: e se pegássemos essas letras do final, já que elas, por algum motivo, parecem ser as menos usadas?”, comenta Brandon. Além do mais, o x também acabou se tornando a variável substituta para um valor desconhecido. Em outras palavras, ela afirma: “o x é um mistério”.

Essa camada de mistério e substituição do "X" transcendeu os parâmetros matemáticos, encontrando novas funções e significados na vida cotidiana. O "X" é frequentemente usado para indicar interdições e proibições, bem como para sinalizar erros. Desde cedo, aprendemos na escola, através de nossos professores, que algo está errado quando um "X" vermelho é colocado ao lado de uma resposta. Essa

associação com o erro se estende além do ambiente acadêmico e é amplamente utilizada em outros contextos do cotidiano. No trânsito, por exemplo, o "X" é desenhado em vermelho sobre a letra "E" em placas de sinalização para indicar locais onde é proibido parar e estacionar.

### 3.6 O x no grafismo indígena

**Figura 29** – Grafismo Guarani x traçado em cesto de palha.



Fonte: Grafismo indígena Guarani; do mítico a análise formal.

Na cultura indígena, em forma de grafismo, esse símbolo é encontrado com frequência tanto na pintura e confecção de objetos, quanto na pintura corporal de diversos povos. Os Guaranis, por exemplo, estão sempre reproduzindo suas pinturas com figuras que traçam os símbolos do x, na cultura desse povo, esse grafismo é visto com respeito e está ligado diretamente com a constelação do Cruzeiro do Sul. Para os Guaranis, essa constelação seria responsável por guiá-los em sua jornada para a *Yvy marã ey* (terra sem males) (Nhambiquara, Benutti, Dalglisch, 2014).

Para os Pankararu, originário de Pernambuco, esse grafismo é utilizado principalmente como uma forma de proteção durante alguns rituais. No ritual de iniciação masculina conhecido como Menino do Rancho, o símbolo é desenhado juntamente com outros símbolos no tronco masculino com a função de proteger o corpo do participante (Mendonça; Peixoto, 2022).

**Figura 30** – Indígena Wesley Pankararu e sua mãe durante o ritual do menino do rancho em Pernambuco.



Fonte: Wes Pankararu, 2023

### **3.7 Das runas nórdicas para os muros em ruína de São Paulo**

Durante a graduação em artes, cursei uma disciplina com o Prof. Alexsandro Gomes dos Santos, mais conhecido como Chuck. Nessa disciplina, exploramos principalmente as linguagens do desenho em carvão, pintura em telas e o grafite. Numas dessas aulas, Chuck pediu que realizássemos exercícios para a criação de uma tag. O termo “tag” dentro do universo da pichação é utilizado para se referir a assinatura pessoal que identifica um autor ou grupo de pichadores. Ela é uma parte fundamental da cultura da pichação, instalada como um símbolo de reconhecimento e pertencimento dentro do contexto urbano (Nascimento, 2015).

Para o filósofo e artista Luiz H. P. Nascimento, mais conhecido como Luiz Karioka<sup>17</sup> a pichação, assim como a expressão por meio de imagens, é uma prática presente na história da humanidade. “Em maio de 1968, as paredes de Paris foram cobertas com frases de protesto pelos jovens universitários”, ele afirma. No Brasil, algo semelhante ocorreu durante a ditadura militar. No entanto, somente a partir da década de 1980, esse fenômeno adquiriu características únicas nas periferias dos grandes centros urbanos brasileiros (Nascimento, 2015). Em suas próprias palavras ele define:

[...] a pichação [...] mais especificamente, a "pixação", escrita com "x", oriunda do Movimento Pixo, é um fenômeno urbano que nasceu na cidade de São Paulo que reivindica seu caráter de movimento artístico, dotado de um estilo único e um visual específico, diferenciando-se das demais pichações encontradas pelo mundo (Nascimento, 2015, p. 18).

No entanto, para outros autores como Karen Chistye Fidelis, o movimento da Pixação de São Paulo também buscou inspiração no antigo sistema de símbolos anglo-saxônico conhecido como runas. Essas runas, com suas formas enigmáticas e históricas, teriam inspirado os logos das bandas de Heavy Metal e Punk Rock, que por sua vez, impactaram a cena cultural dos jovens da década de 80 na capital paulista (Fidelis, 2014).

Os povos germânicos são um grupo etnolinguístico indo-europeu que se estabeleceu na Europa setentrional, abrangendo regiões que hoje correspondem a países como Alemanha, Dinamarca e Suécia. Historicamente, esses povos eram organizados em tribos, como os visigodos e saxões (Botelho, 2012).

























As runas nórdicas são símbolos de um antigo alfabeto germânico, usados para escrita e práticas mágicas. A palavra "runa" significa "mistério" ou "segredo" e, segundo a mitologia, Odin adquiriu conhecimento rúnico através de um sacrifício em

---

<sup>17</sup> Luiz H. P. Nascimento, mais conhecido como Luiz Karioka, é filósofo, ativista social, professor e artista. Durante muitos anos trabalhou como redator publicitário, mas hoje se dedica exclusivamente à filosofia, à educação e ao ativismo. Levando a filosofia para as ruas, desenvolveu um olhar crítico sobre a violência física e estética das cidades. Passou três anos pesquisando sobre o universo da pichação, fazendo uma imersão no Movimento Pixo. O autor não pretende ser um porta-voz do movimento, muito menos moralizá-lo. Segundo ele, um dos principais objetivos deste livro é colocar as cartas na mesa para elevar o nível dos debates feitos acerca da pichação, da arte e da propriedade privada na sociedade capitalista. Disponível para acessar em: <https://commusica.com.br/2021/03/15/pixacao-a-arte-em-cima-do-muro/>

Yggdrasil, a árvore sagrada. Cada runa possui significados específicos, como Fehu (prosperidade) e Gebo (união, aliança e amor). Elas servem como oráculos para orientação espiritual e decisões. As runas são compostas por 24 símbolos no sistema conhecido como Elder Futhark (Medeiros, 2015).

**Figura 31 – Símbolos das Runas.**

							
<b>Fehu</b> [F]	<b>Urus</b> [U,V]	<b>Tpurizas</b> [Th/P]	<b>Ansuz</b> [A]	<b>Raido</b> [R]	<b>Kanu</b> [K,C]	<b>Gebo</b> [G]	<b>Wunjo</b> [W]
feoff/own (wealth)	aurochs (power)	thorn (troll/tor)	asir/ash (mouth)	ride (road)	ulcer (torch)	gift (talent)	win/vane (joy)
							
<b>Hagall</b> [H]	<b>Nyedis</b> [N]	<b>Ice</b> [I]	<b>Jera</b> [J]	<b>Eywas</b> [Ē, Ey, Ei, Y]	<b>Pertho</b> [P]	<b>Ælghiz</b> [Z, X, Y, -R]	<b>Sowuli</b> [S]
hail (havoc)	need (night, not)	ice (freeze)	year/yeild (harvest)	yew (strength) (egis)	pear? (hidden) (game)	elk/reed (defence)	sol (sun)
							
<b>Telwaz</b> [T]	<b>Berkana</b> [B]	<b>Ehwaz</b> [E, Eh]	<b>Mannaz</b> [M]	<b>Lagu</b> [L]	<b>Ingwaz</b> [-Ing, ŋ]	<b>Dægaz</b> [D]	<b>Othala</b> [O/Ω]
tyr (warrior)	birch (birth)	horse (wheel/luck)	man (human)	lake (lagoon)	ing (living)	day (dawn)	heritage (estate)

Fonte: Eurosidentes, 2012.

Como podemos ver, tanto as runas quanto o movimento da pixação, são símbolos estilizados que remetem por sua vez a símbolos antigos, frequentemente utilizados para expressar a cultura e identidade de um grupo. Mas que também guarda em si seus mistérios e segredos: “A pixação de São Paulo é uma comunicação bastante fechada. Ela é da pixação pra pixação. Então na verdade ela

não se comunica com a sociedade, ela é uma agressão. É feita para agredir a sociedade”<sup>18</sup>.

**Figura 32** – Frame documentário “Pixo” (2010).



Fonte: Pixo, 2010.

Cria de São Paulo, o Pixo Paulista caracteriza-se principalmente pelas letras grandes e verticais, com um estilo gráfico único que se assemelha a hieróglifos (Nascimento, 2015; Medeiros, 2015). Esses símbolos não apenas marcam território, mas também transmite mensagens de protesto e afirmação cultural, refletindo a subversão e a luta contra a opressão social.

O pixo, assim como a comunidade LGBTQIA+ compartilham em comum da discriminação e da invisibilidade (Almeida, 2019). É justamente na dimensão do secreto e da incompreensão que o pixo busca sustentar a sua força.

Segundo afirma Fidelis e Nascimento, os pixadores são, quase sempre, provenientes das áreas pobres da cidade, postas à margem. Esse contexto acaba sendo um fator para o surgimento de discriminações sobre essas comunidades.

<sup>18</sup> Documentário “Pixo”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>

Na sociedade, há uma nítida distinção na percepção entre pixadores e grafiteiros. Enquanto os grafiteiros são frequentemente vistos como artistas "limpos" e "higienizados", valorizados por suas técnicas elaboradas e sua conduta considerada mais "aceitável" no sistema da arte, os pixadores enfrentam marginalização e são frequentemente rotulados como criminosos pela sociedade em geral. A produção desses artistas muitas vezes não é considerada como arte e são associados à sujeira e à desordem, vistos por boa parte da população como uma afronta à ordem pública (Nascimento, 2015).

A comparação entre a percepção dos pixadores e grafiteiros na sociedade e a distinção feita por Paco Vidarte entre "gay" e "bixa" revela camadas de aceitação e marginalização em comum entre os grupos. Assim como os grafiteiros são vistos como "limpos" e legitimados por suas técnicas artísticas que se moldam às expectativas da sociedade, os homossexuais que se conformam a normas sociais impostas, também tendem a serem mais aceitos pela sociedade. A esse grupo higienizado e engessado, Vidarte vai atribuir o termo "Sodomitas" (Vidarte, 2018).

Em contrapartida, os pixadores, rotulados como marginais e associados à desordem, espelham a figura da "bixa" desertora, como destaca Oliveira:

[...] ela [a bicha] delata os homossexuais. A pecadora endiabrada, a criminosa perigosa, a imoral desenfreada, a doente, a escandalosa, a louca, enfim a bicha, é acusada de queimar o filme dos gays bem-comportados (2017, p. 106).

Nesse sentido, vemos que ambos os grupos, tanto dos pixadores quanto da bixas, historicamente foram marginalizados por desafiarem as normas de conduta estabelecidas pela sociedade. Esses grupos são vistos como afrontas à ordem social, entretanto, encontram força e identidade na resistência e subversão (Nascimento, 2015; Oliveira, 2017).

Essa dinâmica destaca como a sociedade tende a privilegiar expressões que se alinham com suas normas, enquanto marginaliza aquelas que desafiam o *status quo*, ignorando a riqueza cultural e a resistência inerentes a essas expressões. Invisíveis para a sociedade, os pixadores encontram um significado, uma válvula de escape e uma forma de dar sentido à sua própria vida por meio da arte nas ruas

(Fidelis, 2014; Nascimento, 2015). Enquanto a bixa, utiliza seu próprio corpo como suporte para grafar, do mesmo modo, suas epistemologias.

### 3.8 O X no Candomblé

*Ni Esù bá mú ikóódide ré,*

*ló bá fi gán Orí.*

Tradução:

Depois Esù apanhou sua  
pena-de-papagaio-vermelho,  
ikóódide, e a colocou na cabeça.

Juana Elbein dos Santos, 1986

No Candomblé, o símbolo do x está intimamente associado ao orixá Exú, divindade que rege o princípio dinâmico e a comunicação dentro da filosofia africana (Santos, 1986; Martins, 2021). Na cosmopercepção (Oyěwùmí, 2002) dos povos tradicionais de terreiro, a ideia de encruzilhada refere-se tanto a um espaço sagrado, quanto a um local onde dois ou mais caminhos se encontram. Este termo é utilizado com bastante frequência não apenas para descrever um cruzamento físico em duas linhas, mas também para representar situações figurativas de dilemas ou decisões em nossa vida (Santos, 1986).

Em seu livro "Performance do tempo espiralar", Leda Maria Martins vai definir a encruzilhada como "Lugar de intersecções", ali reina o senhor das encruzilhadas, das portas e fronteiras. Èsú Elegbara, princípio dinâmico mediador de todos os atos de criação e interpretação do conhecimento" e finalizando se referindo a Èsú como "[...] veículo instaurador da própria narração (2021, p. 52).

Associada a Exú, divindade que guia os caminhos, a encruzilhada representa um espaço sagrado onde se realizam oferendas em busca de orientação e proteção nos direcionamentos de nossa vida. Ela é percebida como um ponto de encontro para realizar negociações e explorar as diversas possibilidades que a vida oferece,

nos convidando a refletir sobre os caminhos a seguir, afirma Juana Elbein dos Santos em seu livro “*Os nagô e a morte*” (1988, p. 132).

A encruzilhada como portal, torna possível a ativação de nossa ancestralidade. Èsú, como princípio dinâmico ligado às yanjs e ao sangue vermelho, possui em sua essência o poder da ativação e da fecundação da vida (SANTOS, 1986) .

Além disso, as encruzilhadas são consideradas para nós, povos de terreiro, como espaços sagrados que funcionam como portais para a condução e transmutação de energias (Santos, 1986; Martins, 2021).

**Figura 33** – Frame videoclipe “*Pra que me chamas?*”, Xênia França, 2018.



Fonte: Xênia França, 2018.

Nas religiões afro-brasileiras, como o Candomblé e a Umbanda, o símbolo é grafado de diferentes formas, como no formato do X ou de uma cruz (Valle, 2019). Também podemos encontrar nessa iconografia o símbolo estilizado em formato de T e Y. “*Orita*” é uma palavra iorubá e tem como significado “encruzilhada de três caminhos” (Santos, 1988, p. 169).

O Candomblé, com suas raízes africanas, não apenas preserva tradições ancestrais, mas também as reinventa continuamente, adaptando-se e enriquecendo o tecido cultural brasileiro. Essa habilidade de criação e tradução é um testemunho do poder dos povos tradicionais de terreiro em transcender barreiras culturais e sociais, oferecendo um repertório cultural que muitas vezes supera o das elites (Pignatari, 1973).

Décio Pignatari, em sua análise sobre “Código & Repertório”, ilustra essa ideia ao afirmar que o “candomblé [...] exhibe um repertório superior ao das elites, uma criação de linguagem” (p. 49, 1973). Com essa declaração, Pignatari destaca como o Candomblé não apenas preserva, mas também inova, criando um espaço de resistência e expressão cultural que desafia e enriquece a cultura dominante.

A respeito da invenção de práticas e símbolos nas religiões afro-brasileiras, Arthur Valle em seu artigo “Pontos Riscados: Invocação espiritual, nomeação, pensamento geométrico” explica:

Pontos riscados também podem ser desenhados com carvão ou com pólvora. Fotos por nós encontradas no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro - possivelmente datadas do início dos anos 1950 - mostram um grupo de religiosos negros desenhando um ponto riscado. Em uma dessas fotos, vemos o ponto sendo traçado com carvão, no chão [Figura 2a]: ele é composto por um círculo no meio do qual vemos uma cruz cujos braços terminam em forma de tridentes, um elemento iconográfico muito associado a Exu (Valle, 2019, p. 65).

**Figura 34** – Desenho ponto riscado com carvão e pólvora, fotos sem data [anos 1950?].



Fonte: Arthur Valle, 2010.

Com base nas pesquisas de Santos (1986) e Martins (2021), podemos concluir que Exú, como senhor das encruzilhadas, simboliza a essência da criação e da comunicação dinâmica. A encruzilhada, espaço sagrado de confluência e decisão, é um ponto de ativação e transmutação, onde múltiplos caminhos se encontram e novas narrativas podem ser construídas. A filosofia de Exú nos ensina que a vida, assim como uma encruzilhada, pode ser vista de diferentes formas e nos estimula a usar a imaginação para transcender os limites do tempo e espaço. E sobretudo, em sua radicalidade, nos ensina que é possível transcender as convenções sociais que nos levam ao perigo de uma história única (Chimamanda, 2021).

A ideia de *Sankofa*, que nos convida a olhar para o passado para (re)construir o futuro, ressoa nas encruzilhadas de Exú, pois elas representam a possibilidade de (re)visitar caminhos e escolhas, (re)avaliar decisões e criar narrativas sobre minhas ancestrais no momento presente. Assim, Exú não apenas guia os caminhos, mas também nos desafia a abraçar a complexidade e a riqueza das múltiplas possibilidades que a vida oferece. As encruzilhadas, portanto, são locais de poder e transformação, onde a comunicação se torna a chave para a compreensão e a criação de novos futuros.

### 3.9 Bixação

Vejam que na figura 29 o termo "Bixa", historicamente usado de forma depreciativa para se referir a homossexuais afeminadas, é apropriado e ressignificado por mim em uma intervenção urbana como "Bixação". A invenção com lambe-lambe e grafite foi realizada no ano de 2022 na cidade de São Miguel dos Milagres como resultado da residência Mira Latina Lab. A Residência reuniu 11 artistas de diferentes países da América Latina, como Brasil, Bolívia, México e Colômbia para desenvolver seus trabalhos de forma imersiva durante 20 dias na praia paradisíaca do Litoral Norte de Alagoas. A residência teve acompanhamento curatorial da alagoana Maíra Gamarra.

**Figura 35** – Lambe-lambe e pixação, São Miguel dos Milagres, Alagoas, 2022.



Fonte: Pedro Euzébio, 2022.

Ao transformar a palavra "bixa" em "Bixação", a intenção é subverter o insulto e transformá-lo em um chamado à ação e à tomada de consciência. "Bixação" é um convite para que as "bixas" se ergam e vão às ruas, para que se posicionem e tomem uma atitude em prol das nossas causas e direitos, promovendo uma revolução

pessoal e coletiva. De tal modo que o termo encapsula a ideia de empoderamento e ativismo, incentivando a comunidade ao:

- 1- Empoderamento da própria história. Olhar para o passado para conhecer e honrar o legado de nossas ancestrais LGBTQIA+;
- 2- Pertencimento e coletividade. A olhar para a história do próprio movimento, (Re)construimos uma ligação de pertencimento com as nossas ancestrais;
- 3- Ação. Convoca a comunidade LGBTQIA+ a irem para as ruas lutar por visibilidade, respeito e equidade;
- 4- Reconhecimento das manas. Olhar para a prática das travestis e das sapatão e reconhecer sua contribuição perante a história do movimento LGBTQIA+.

Dessa forma, "Bixação" representa não apenas uma palavra, mas um movimento de transformação de minha consciência e posicionamento social. Algo que se originou de minha práxis (Freire, 1987) nas ruas e nos movimentos sociais aliados as pessoas trans e travestis.

O processo de transformação de significado das palavras, está intimamente ligado à ideia de práxis desenvolvida por Paulo Freire em seu livro *Pedagogia do Oprimido* (1987). Segundo o autor, a práxis enfatiza a união entre reflexão e ação para promover mudanças sociais.

Assim como o conceito freiriano que propõe um ciclo contínuo de reflexão crítica e ação transformadora, a resignificação da palavra "Bixa" também implica em uma tomada de conscientização e um engajamento ativo das pessoas em seu próprio processo de emancipação e luta por justiça social (1987).

Para ele, a teoria sem prática é apenas verbalismo, assim como a prática sem teoria, vira ativismo. Em suas próprias palavras: "A reflexão crítica sobre a prática se torna uma exigência da relação Teoria/Prática sem a qual a teoria pode ir virando blábláblá e a prática, ativismo" (1996, p. 12).

No entanto, ele afirma que quando se une a prática com a teoria tem-se a práxis, a ação criadora e modificadora da realidade. Para ele, a Práxis não é vista

apenas como uma prática ou como uma teoria em demasia. Práxis é quando a teoria e prática se confluem a partir de uma reflexão e ação consciente (1987; 1996).

Estar no mundo sem fazer história, sem por ela ser feito, sem fazer cultura, sem “tratar” sua própria presença no mundo, sem sonhar, sem cantar, sem musicar, sem pintar, sem cuidar da terra, das águas, sem usar as mãos, sem esculpir, sem filosofar, sem pontos de vista sobre o mundo, sem fazer ciência, ou teologia, sem assombro em face do mistério, sem aprender, sem ensinar, sem idéias de formação, sem politizar não é possível (Freire, 1996, p. 24).

Ao subverter e ressignificar a palavra bixa, não apenas desafio o estigma associado a ela, mas também fortaleço a coesão e a resistência dentro da comunidade, mostrando como as palavras podem ser usadas como ferramentas de luta quando seus significados são conscientemente alterados (Zamboni, 2016; Araújo, 2019; Antra, 2024).

Além disso, ao observar a reapropriação de termos como "Bixa", percebo como a linguagem é dinâmica e evolutiva, refletindo mudanças sociais e culturais ao longo do tempo. O uso figurativo me permite ver como palavras que antes carregavam conotações negativas podem ser transformadas em expressões de resistência e afirmação de identidade (Oliveira, 2027). Para mim, este processo é um testemunho da capacidade da linguagem de evoluir e se adaptar, servindo como um meio de resistência contra a opressão e a marginalização. Ao ressignificar palavras, sinto que a comunidade LGBTQIA+ não apenas desafia as normas sociais estabelecidas, mas também reivindica seu espaço na sociedade, promovendo uma maior compreensão e aceitação da diversidade.

Assim, acredito que a subversão semântica se torna uma estratégia eficaz para confrontar e dismantlar preconceitos, ao mesmo tempo em que celebra a diversidade e a resiliência das identidades marginalizadas.

#### 4 BIXA ORELLANA

O termo "ponta de rama" é comumente utilizado pelo povo indígena Pankararu para ilustrar a resiliência e a continuidade de sua identidade cultural, mesmo frente a adversidades (Mura, 2013, p. 47 - 49). Esse conceito também pode ser visto como uma metáfora em relação a rama de uma árvore que pode gerar novas folhas a partir de um tronco antigo. Essa expressão é frequentemente utilizada para descrever grupos indígenas emergentes que, apesar das dificuldades históricas, resistem e seguem reafirmando sua presença e identidade (Vieira, 2014; Santana, 2023).

[...] os indígenas da região nordeste, especificamente os Pankararu e suas ramificações formadas a partir das migrações no século XIX, utilizam o sistema de metáforas baseadas nos "troncos velhos" e "ramas" a fim de traduzir as relações com seus antepassados (Mendonça; Peixoto, 2022).

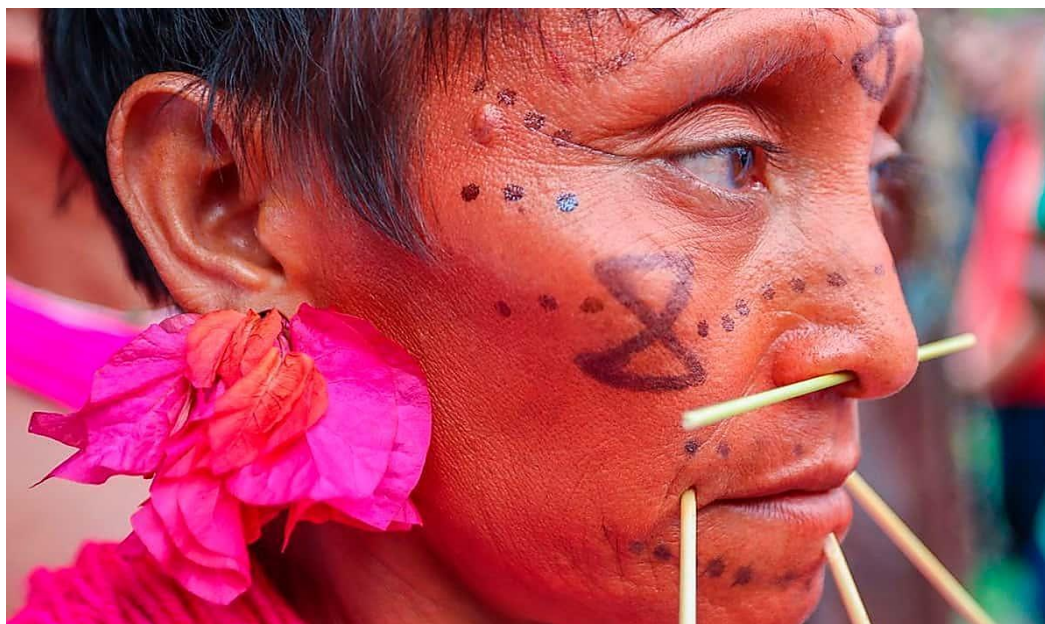
Em consonância com os saberes originários, busquei inspiração no universo da botânica, onde a palavra *bixa* refere-se a um gênero de árvores da família Bixáceas. A planta mais famosa desse gênero é a *Bixa orellana*, que produz o urucum ou "uru'ku", que em tupi significa "vermelho". Segundo o Dicionário Terminológico Bilingue de Plantas da Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz da USP, o gênero *Bixa* é o único existente no Brasil. São árvores tropicais, pequenas ou arbustos com flores hermafroditas em inflorescência, panícula de cores decorativas, brancas ou rosadas.

A *Bixa orellana*, mais conhecida como "uru'ku", é uma planta nativa da América Tropical, especialmente da região da Amazônia. É amplamente cultivada no Brasil e em outros países da América Latina. Chega a medir até 6 metros de altura e possui folhas verdes com uma fina textura, suas flores são de coloração rosada e seus frutos quando maduro ficam totalmente vermelho. A *Bixa orellana* tem esse nome por confluir (Santos, 2023) dois tipos de substância que dão origem a sua coloração. São eles, a *Bixa*, que dá origem a pigmentação vermelha, solúvel em óleo e a *Orellana*, que origina a pigmentação amarela, solúvel em água.

Seus frutos têm o formato de cápsulas e possuem pequenos espinhos maleáveis que envolvem e protegem as sementes vermelhas. Essas sementes

quando secas são trituradas e utilizadas na culinária tradicional, esse pó é chamado popularmente de colorau ou corante. É uma planta bastante utilizada pelos povos nativos do Brasil em suas pinturas corporais e cerimônias tradicionais.

**Figura 36** – Indígena Yanomami com o rosto pintado de urucum e jenipapo.



Fonte: Site Tucum Brasil.

A primeira citação que se tem registro sobre a *Bixa* aparece na carta de Pero Vaz de Caminha enviada a Dom Manuel, datada de 1500, informando sobre a “descoberta” (lê-se invasão) do Brasil. Caminha descreve os indígenas como “avermelhados”, enfatizando que usavam uma tinta vermelha extraída das sementes do *uru’ku*, que eles aplicavam no corpo, destacando sua cor vibrante e a forma como se fixava na pele. Em sua própria palavra ele menciona “E eram aqueles cheios duns grãos vermelhos pequenos, que, esmagados entre os dedos, faziam tintura muito vermelha, de que eles andavam tintos. E quanto mais se molhavam, tanto mais vermelhos ficavam (Caminha, p. 58, 1981).

Paulo Roberto Nogueira Carvalho, pesquisador do Instituto de Tecnologia de Alimentos da Secretaria de Agricultura do Estado de São Paulo, em seu livro “URUCUM - Uma semente com a história do Brasil”, afirma que

A palavra urucum tem origem na linguagem Tupi-Guarani transliterado “uru-ku” e significa “vermelho”. Seu nome científico, “*Bixa orellana* L”, foi dado em homenagem a Francisco de Orellana (1490-1546), um membro da expedição de Francisco Pizarro e o primeiro explorador espanhol que navegou o rio Amazonas. A ampla distribuição geográfica dessa planta fez com que ela fosse conhecida por vários nomes. No Brasil também é conhecido por nomes como urucu, urucum, urucu-uva, urucu-bravo, açafroa e bixa, além de nomes indígenas como ahitê, nukirê, bixe e bixá. Na América espanhola o urucum é conhecido como achote, anoto, achote, onotto, onotillo, roekoe, schirabaeli, koessewee, koesowe, bija, cacicuto, uruca, achiotillo, arnotto, arnolta, roucou, chancaguarica, kuxub, achihuiti, achiti, shambu, huantura, atta, santo domingo, analto e guajachote. Na Espanha tem o nome de bija, na França de rocouyer, na Alemanha de orlenasbaum, na Itália, Inglaterra e Estados Unidos de annatto e na Índia como lathan ou kolssewil (2020).

Além de seu uso na alimentação, a bixa possui propriedades medicinais, sendo indicada principalmente para problemas e proteção da pele. Rica em Cálcio, Ferro, Fósforo, Vitamina A, Vitamina E, Vitamina B1, Vitamina B2, Vitamina B3 e Vitamina C. Por ser rica em Vitamina E, auxilia no fortalecimento do sistema imunológico e no combate do Alzheimer (Figueiredo, 2021).

**Figura 37** – Sementes de urucum.



Fonte: Portal Amazônia, 2022.

**Figura 38** – Pintura corporal para iniciação no candomblé de Yawô de Odé, Salvador, BH, 2023.



Fonte: Adeloyá OjúBar

Assim como os povos originários que utilizam a cor vermelha para proteção do corpo e conexão com sua espiritualidade, os povos tradicionais de terreiro também utilizam essa coloração em seus rituais de iniciação como uma forma de proteger o orí (cabeça) do iniciado. Tradicionalmente, o pigmento vermelho utilizado no candomblé conhecido como Ossum (*osùn*) é um pó extraído da árvore *Baphia nitida*, uma espécie nativa da região da África Ocidental, especificamente do Senegal

até o Gabão. No passado, devido ao seu difícil acesso, era substituído nas casas de terreiro pelo urucum:

Esta cor tem sua representação nos variados matizes de vermelho e também no sangue (*éjé pupá*) do homem ou dos animais, no azeite-de-dendê, no mel, no bronze, no cobre, no estanho. Simboliza a vitalidade, a sensualidade, a gestação, a riqueza [...] Embora não possa ser considerada a ideal nem a preferida substituta, no passado, quando a importação era difícil, costumava-se utilizar [...] O pó de urucum ou cascas vermelhas de algumas árvores fazia o similar ao ossum. As modificações foram necessárias para que a religião tivesse continuidade e não perdesse seus fundamentos (Kileuty; Oxaguiã, 2009, p. 118 -119).

Portanto, observamos como, historicamente, os povos de terreiro teceram confluências com os povos indígenas em seu processo de resistência para manter vivas nossas práticas espirituais. Além disso, é possível notar similaridades entre a simbologia e a utilização da cor vermelha entre os dois grupos. Para os povos de terreiro, a cor vermelha tem a função relevante de ser propulsora de energia, dinamismo e vitalidade, representando o movimento. No ato da pintura, essas energias conjuntas são transmitidas para o *yawô* (esposa do orixá) durante seu processo de iniciático na religião (Kileuty; Oxaguiã, 2009).

A combinação das cores branca (*efun* ou *afin*), azul (*wáji* ou *ilú*) e vermelha (*osùn*) é utilizada exclusivamente na liturgia da pintura corporal durante o processo iniciático no candomblé (Kileuty; Oxaguiã, 2009). Após passar pelos 21 dias de recolhimento e iniciação, o *yawô* é finalmente apresentado à comunidade na cerimônia conhecida como Saída de Santo. É nesse momento que o *yawô* aparece paramentado e com a pintura corporal, simbolizando o renascimento, a proteção física e espiritual de seu corpo.

Do mesmo modo, é possível afirmar a ampla utilização da cor vermelha entre os povos indígenas do Brasil. Apreciada pelos nativos, a bixa é reconhecida tanto pelo seu papel cultural quanto espiritual para essas populações, representando coragem e proteção. Ao aplicar a tinta vermelha extraída do urucum em seus corpos antes das caçadas, os indígenas conferem a esse gesto proteção e força para o momento que se segue. Cada traço vermelho desenhado sobre a pele indígena simboliza o elo entre o guerreiro e seu espírito ancestral, uma dança de energias que afasta o mal e convoca a força interior.

**Figura 39** – Pintura corporal com urucum e jenipapo, Fêtxawewe Tapuya Guajajara, 2021.



Fonte: Guajajara, 2021.

Assim, a utilização da Bixa Orellana nas culturas indígenas está atribuída ao fortalecimento da identidade cultural e espiritual de um povo, funcionando como elo entre o mundo físico e o espiritual, promovendo resistência, autoconfiança e senso de pertencimento de toda a comunidade (Furini *et al.*, 2021).

#### **4.1 Vermelho bixa**

Na teoria das cores, o vermelho é uma cor primária e simboliza emoções intensas como paixão, amor, energia e perigo. Historicamente, está associado ao fogo e ao sangue, representando tanto a vida quanto a violência. O vermelho provoca reações fisiológicas, como aumento da pressão sanguínea e aceleração do pulso, estimulando o sistema nervoso. Além disso, é utilizado em marketing para

chamar atenção e influenciar decisões de compra, sendo eficaz em contextos que exigem alerta ou ação rápida (Silveira, 2015).

**Figura 40** – Bandeira inclusiva LGBTQIAPN+.



Fonte: Terra, 2023.

O vermelho na bandeira LGBTQIA+ simboliza a vida. Essa cor é uma das oito originais criadas por Gilbert Baker em 1978, representando a vitalidade e a luta da comunidade (BBC NEWS, 2017). A bandeira, que evoluiu ao longo dos anos, agora inclui outras cores para refletir uma maior diversidade, mas o vermelho permanece como um elemento central, enfatizando a importância da vida e da resistência dentro do movimento.

#### **4.2 Ancestralidade**

A ancestralidade indígena é reconhecida como um alicerce fundamental para os povos originários do Brasil. Além disso, a ancestralidade é crucial para os povos de origem negro-africana, servindo como base para diversas manifestações e eventos tradicionais africanos e afro-brasileiros (Paula, 2023). Muito temos ouvido sobre a importância de referenciar a quem abriu caminhos antes de nós. No entanto, o que é a ancestralidade e como ela se estabelece para pessoas cujos

antepassados foram submetidos ao processo de esquecimento e apagamento de suas origens?

Nas palavras de Paula (2023), “Ancestralidade é anterioridade, é memória! Laço consanguíneo que se origina em tempos longevos. Laço afetivo memorial que nos faz intuir que pertencemos a uma dada comunidade tradicional com costumes e cultura étnica singular”. Essa definição tradicional de ancestralidade, amarrada aos vínculos de sangue e a noções fixas de pertencimento heterossexual, é criticada pela antropóloga Vi Grunvald em seu artigo “(Con)fabulações transcestrais e(m) arquivos contra a natureza”, publicado na Revista Cult (2024).

A autora questiona essas bases hegemônicas, argumentando que o modelo de ancestralidade fundado em laços biológicos não é a única possibilidade de construir memória e coletividade. Grunvald propõe uma expansão desse horizonte, destacando que “se a ancestralidade é formadora de socialidade comum a partir de um passado compartilhado, a transcestralidade implica uma outra forma de forjar essa relação na re(con)figuração da própria memória coletiva” (Grunvald, 2024, p. 25).

O termo *transcestralidade*, por sua vez, foi cunhado e disseminado pela travesti, atriz e dramaturga Renata Carvalho em seu *Manifesto Transpofágico* (2021). Segundo Renata, para existir é fundamental que as histórias não sejam apagadas, mas sim contadas e recontadas, em um esforço constante para preservar e ressignificar narrativas. A dramaturga utiliza arquivos documentais como base para uma análise crítica da trajetória cultural das travestis brasileiras, evocando a memória de suas *transcestrais*, como Rogéria, Roberta Close, entre tantas outras que pavimentaram o caminho para suas contemporâneas.

O lugar social que Renata ocupa é amplificado por sua atuação como transpóloga, um ramo da antropologia que ela mesma criou. A transpologia é descrita como um estudo científico, teórico, etnográfico, epistemológico e empírico centrado na *transcestralidade*. Essa antropologia trans, criada e protagonizada por uma travesti, investiga o corpo travesti/trans, sua historicidade, identidade e memória, com especial ênfase nas artes. Dessa forma, Renata constrói não só um campo de saber inovador, mas também um legado que desafia as imposições

cisnormativas e celebra a resistência e potência das vivências trans/travestis (Moura, 2023).

Nessa direção, conceitos como *transcestralidade* e *bixancestralidade* emergem como respostas críticas e criativas aos paradigmas hegemônicos. Ambos desconstruem a centralidade do sangue e da biologia ao abordar a ancestralidade como um campo fluido e relacional, não limitado por genealogias fixas ou narrativas universalistas. Enquanto a *transcestralidade* desafia diretamente as imposições cis-heteronormativas e a narrativa oficial da História, a *bixancestralidade* amplia essa crítica ao incorporar a perspectiva afrorreferenciada e indígena, evidenciando fluxos relacionais que entrelaçam afetos, interseções e cosmologias capazes de romper com a linearidade e fixidez de pertencimentos previamente naturalizados. Assim, ambas as propostas se encontram ao propor novos mapas éticos, políticos e cosmológicos para o pertencimento, abrindo espaço para imaginações relacionais que celebram a pluralidade.

Daniel Munduruku, um dos precursores da literatura indígena no Brasil, enfatiza que "para nós fazermos jus à ideia de circularidade do tempo, nós temos que fazer um caminho de atualização das nossas memórias ancestrais e, ao dominar os equipamentos e tecnologias, nós estamos fazendo exatamente isso, renovando nossa própria ancestralidade", destaca o autor (2019, s/p).

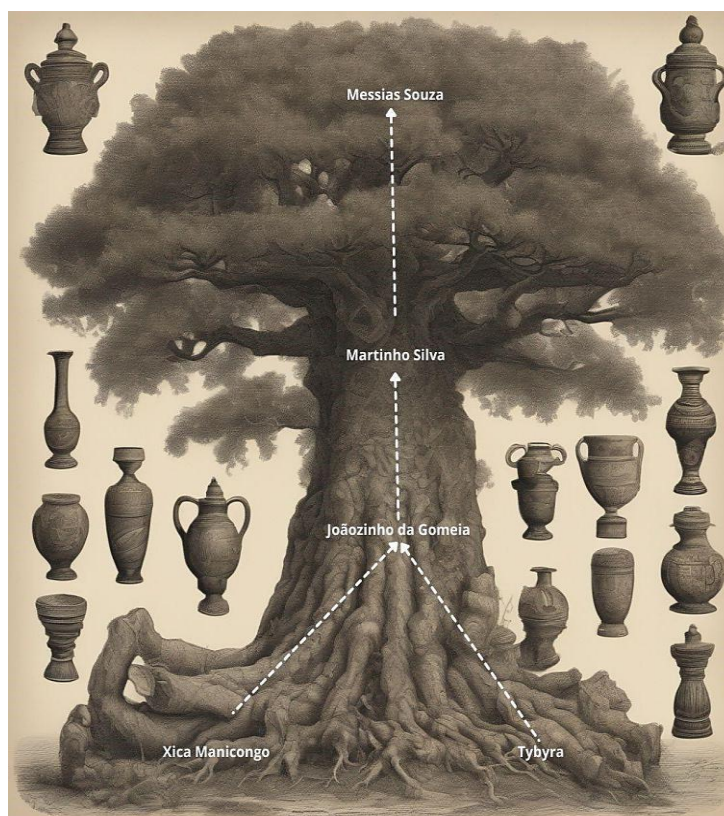
Foi com esse objetivo que o indígena Potyguara do Rio Grande do Norte, João Nyn, resgatou e reescreveu as memórias ancestrais de Tybyra, reconhecida como a primeira pessoa vítima de homofobia no Brasil registrada na história (Mott; Muricy, 2024).

Me solta... Meus byxu e meus parente vão se vyngar. Comygo tem um batalhão... Os vyvo e os morto. Meus ancestrays são tudo comygo. Até meu nome é de um que já veyo antes. Num tô só (Nyn, 2020, p. 50).

A bixancestralidade, como vimos, pode ser definida como a intersecção entre identidade, ancestralidade e a memória de bixas idosas afroindígenas. Esse conceito busca explorar como as experiências, histórias e legados dessas pessoas moldam não apenas suas identidades individuais, mas também a cultura e a memória coletiva da comunidade LGBTQIA+.

O termo "bixancestral", portanto, é um neologismo criado por mim a partir da junção das palavras "bixa" (termo frequentemente usado na comunidade LGBTQIA+ para descrever gays afeminadas) e "ancestral". E tem como principal objetivo reconhecer e honrar as experiências, lutas e contribuições históricas das ancestrais LGBTI+ indígenas que me antecederam. A saber Xica Manicongo, Tybira e meu avô Martinho.

**Figura 41** – Árvore genealógica da *Bixancestralidade*.



Fonte: Autor através de ChatGPT, 2024.

Para uma planta enraizada no solo, sobreviver aos ataques dos predadores é um grande problema. Sem poder escapar como qualquer animal faria, a única possibilidade de sobrevivência é resistir à predação; não se curvar a ela (Mancuso, 2019).

A ideia por trás desse conceito envolve a celebração e a conexão com o legado e a linhagem cultural, destacando figuras históricas centrais para essa pesquisa, como Xica Manicongo, Tybyra e meu avô Martinho. Isso pode incluir a

valorização de histórias e narrativas que foram tradicionalmente marginalizadas ou apagadas da história convencional e das narrativas familiares.

Além disso, o conceito pode ser utilizado para promover um senso de comunidade e continuidade, reconhecendo as lutas e conquistas dessas figuras ancestrais, que desempenharam um papel importante na pavimentação do caminho que nos trouxe até os direitos conquistados no presente. Assim, a bixancestralidade pode servir como uma fonte de força e inspiração para as futuras gerações de crianças bixas e viadas.

## 5 ENTREVISTAS NARRATIVAS

Gostaria de destacar que um dos aspectos fundamentais da última etapa da pesquisa foi retornar para Alagoas para realizar a leitura e negociar a transcrição dos áudios e entrevistas. Durante esse processo, li os depoimentos para as pessoas que não sabiam ler, assegurando que todos pudessem compreender plenamente e participar de forma ativa na construção da pesquisa. Além disso, negociei com todas as pessoas sobre o que poderia entrar na pesquisa e como elas queriam ser narradas. Essa escolha representa, uma forma de escrita coletiva, permitindo que todas as pessoas participassem ativamente na construção da pesquisa. Dessa maneira, elas deixaram de ser apenas "produtos" ou "objeto de estudo", assumindo também seus papéis como produtoras de conhecimento.

Em janeiro de 2025, exercitando *Sankofa*, embarquei em uma jornada de retorno para finalizar a escrita de minha pesquisa. Essa etapa, que começou como um esforço acadêmico em São Paulo, se desdobrou em um profundo processo de reconhecimento identitário e reconexão ancestral. A primeira parada foi na cidade de Canapi (AL), onde minhas irmãs, sobrinhas(os), tias(os) e primas(os) residem atualmente. Lá, permaneci por uma semana, aguardando a chegada do antropólogo Valmir Batalha, que também viajaria de São Paulo para me acompanhar à nossa aldeia no estado de Pernambuco. Durante essa espera no estado de Alagoas, percorri entre as cidades de Maceió, Canapi, Mata Grande e Pariconha, notificando amigos e participantes da pesquisa sobre o andamento do projeto e reforçando os laços afetivos e colaborativos.

Durante a transcrição das entrevistas, decidi manter as marcas de oralidade na escrita como uma escolha que busca respeitar à subjetividade de cada pessoa entrevistada. A forma como elas se expressam é parte essencial de suas identidades, de suas vivências e, muitas vezes, de sua história cultural. Dessa maneira, optei por registrar as palavras conforme foram pronunciadas, como por exemplo “*pranta*”, “*prantava*” e “*nonde*”, para que essas nuances da fala não fossem apagadas ou padronizadas.

Essa decisão se conecta tanto ao conceito de *Escrivivência* criado em 1995 por Conceição Evaristo, quanto *Pretuguês*, elaborado por Lélia Gonzalez (1935 –

1994) em 1988. Gonzales foi uma intelectual negra, autora, ativista, professora, filósofa e antropóloga brasileira que aponta como a língua portuguesa, ao ser apropriada e transformada pelos povos negros no Brasil, carrega influências linguísticas africanas que vão além do campo gramatical, afetando ritmo, sonoridade e significado (Gonzales, 2020). Para mim, manter essas particularidades da fala das pessoas entrevistadas vai além de um registro fiel; trata-se de reconhecer que a identidade e a ancestralidade dessas pessoas transpareçam em sua oralidade, evidenciando que sua forma de se expressar é legítima e poderosa.

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse R no lugar do L nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o L inexistente. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa “você” em “cê”, o “está” em “tá” e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês (Gonzales, 2020).

As marcas de oralidade, muitas vezes vistas como “erros” ou “desvios” da norma, são, na verdade, representações de resistência, criatividade e reinvenção histórica (Gonzales, 2020). Decidir não apagá-las é um ato intencional que dialoga com o reconhecimento da língua como um espaço vivo, onde as pessoas imprimem e performam suas experiências, culturas e modos de existir no mundo.

Assim, ao manter expressões como “*pranta*” e outras palavras que refletem a maneira única que cada pessoa entrevistada escolheu para se comunicar, reforço meu compromisso com a valorização da diversidade linguística, respeitando a identidade de cada pessoa entrevistada. Essa escolha é minha forma de honrar a subjetividade e as memórias de quem compartilhou suas histórias comigo — um gesto que, acredito, contribui para subverter a ideia de que existe um único jeito “certo” de falar ou de ser ouvido.

### **5.1 Imagens de fartura**

Após ouvir e refletir diversas vezes sobre as entrevistas narrativas coletadas em campo, percebi que as comidas típicas e as reuniões familiares realizadas por nosso avô em sua casa, saltam imediatamente aos meus ouvidos como um dos elementos centrais na memória das pessoas entrevistadas. “*A lembrança que eu*

*tenho boa dele, era das festas que ele fazia na casa dele e reunia todos os familiares*”, lembra a neta Aroeira. Assim, o que apresento a você, prezada/o leitora/o, é um verdadeiro banquete de recordações, repleto de sabores e sabores, aromas e histórias. Um banquete temperado com uma pitada de saudade, mas, acima de tudo, com uma exagerada quantia de amor.

Nesse mesmo sentido, o documentário "Fartura" (2019) da carioca Yasmin Thayná, pensa a comida em sua relação ritual, na sua sabedoria e fazer ancestral relacionado à sua família, em sua dimensão de cura e, sobretudo, na sua multifunção de alimentação do corpo, da alma e dos espíritos.

Segundo a diretora, o curta foi produzido:

A partir da observação de imagens domésticas feitas por famílias negras de periferias e favelas cariocas, o filme investiga as relações entre encontros familiares e a comida como elemento simbólico que não só alimenta um corpo, mas também é capaz de calibrar afetos e simbolizar rituais de vida e morte [...] (Thayná, 2019).

Para os povos tradicionais e originários a comida ocupa um lugar de importância na transmissão da identidade coletiva e energia espiritual de um grupo. Já a festa é considerada não apenas um símbolo de alegria, mas também:

[...] um ritual da vida [...] e a cultura afrobrasileira, as culturas negras, elas são culturas de festa. São as festas os marcos do tempo, inclusive. Esse tempo que é cíclico. Então, a festa faz parte do que somos, mas ela não é comemoração da desgraça e nem ao contrário. É um jeito de ser, é a cultura. E cultura é o jeito do humano ser humano. (Thayna, 2019)

Inspirado por essa interpretação sensível sobre o alimento e a festa como manifestações culturais e espirituais, recordo da última entrevista realizada no dia 22 de agosto de 2024 na comunidade Tiro ao Pombo, situada na zona norte de São Paulo. A entrevista aconteceu na casa de Jurema-Preta, neta mais velha de nosso avô. Jurema-Preta é tecnóloga em gastronomia pelo Senac e diz acreditar que *“cozinhar e comer é um ato político”*.

Assim que cheguei a sua casa, fomos direto para cozinha onde ela gentilmente me ofereceu uma xícara de chá de capim-santo e uma fatia de bolo de

milho. Em seguida, pedi para olhar os álbuns de fotografia dela, pois acreditava que as imagens poderiam ser o ponto de partida da nossa conversa. Então ela recolheu os álbuns em seu quarto e me pediu para que a acompanhasse até o quarto de hóspedes, onde conversamos com mais privacidade e, juntas, folheamos as páginas dos álbuns. Logo, foi possível encontrar diversas intervenções nas fotografias, marcadas por cortes e rasgos.

Curioso, perguntei a ela quem eram as pessoas que foram cortadas fora das imagens? Ela me respondeu que eram pessoas indesejáveis, que já não faziam mais parte da vida dela e, fez-se um silêncio entre nós. Em seguida perguntei sobre as fotos de nosso avô e ela explicou: *“A ex-esposa dele rasgou muitas fotos. Era como se quisesse apagá-lo da nossa história”*.

Foi nesse momento que me dei conta da dimensão performática no álbum de fotografias: ele não era apenas um objeto, um registro passivo do passado, mas um espaço ativo de edição, reconstrução e interpretação das memórias. As ações de cortar, rasgar, preservar ou destacar certas imagens revelavam não apenas as memórias que se queria guardar, mas também aquelas que se desejava apagar ou ressignificar. O álbum se tornou um mediador de afetos e narrativas, convidando-me a assistir, de forma quase teatral, a interações entre presença e ausência, entre memória e esquecimento.

**Figura 42 - Intervenções sobre fotografias analógicas.**



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Começamos nosso diálogo por volta das 10 horas da noite e seguimos, com algumas pausas para comer, até aproximadamente 2 horas da madrugada. Durante a conversa, as fotografias do álbum da família tiveram um papel importante, servindo como mediadoras do diálogo. As imagens nos transportavam para momentos específicos, despertavam lembranças longínquas e contribuem para que o tom de nossa troca fosse ainda mais íntimo e emotivo. Foi como se, ao olhar cada fotografia, Jurema revivesse histórias que, de outro modo, talvez estivessem guardadas em silêncio.

A conversa foi longa, profundamente emocionante e sensível. Lembro de ter me emocionado várias vezes, especialmente quando Jurema falava sobre nosso avô com tanto carinho. Em certo momento, ela mencionou que, entre os familiares, havia quem sentisse raiva ou até mesmo vergonha de falar sobre ele. Ainda assim, após quase quatro horas de relato, ela finalizou agradecendo pela pesquisa e pela

iniciativa de abordar esse tema de forma tão aberta com a família, algo que, na visão dela, era necessário.

Quando perguntei a Jurema-Preta sobre a última lembrança que ela guarda do nosso avô, seus olhos brilharam, e ela contou com ternura sobre os almoços que ele promovia anualmente. Esses almoços eram sempre realizados na mesma data em que ele havia passado por uma delicada cirurgia de ponte de safena, realizada por volta de 1980 no Hospital da Santa Casa de Misericórdia em São Paulo.

Para ele, essa cirurgia representou uma nova chance de viver, e a maneira que encontrou de celebrar e agradecer pela vida foi reunir a família. Esses encontros, que aconteciam em sua casa na cidade de Canapi (AL), tornaram-se eventos marcantes, repletos de comida, bebida e muitas risadas. Nós, familiares, começamos a chamar esses almoços de "o segundo aniversário", pois representavam não apenas a superação de um momento difícil, mas também a força e legado de nosso avô.

*Ele gostava muito de ouvir aquelas músicas do passado, Waldick Soriano numa radiola. Gostava de estar sempre alinhado, sempre com roupa passada, gostava muito de usar roupa social [...] gostava de se sentar à tarde na calçada com os vizinhos, à noite, para ter boas conversas e boas risadas. [...] Sempre teve mais amizade com mulheres [...] Gostava muito de cozinhar, comer andú. Quando morou aqui em São Paulo, na década de 70 por aí, ele trabalhou em um restaurante de cozinheiro. Gostava de cozinhar iguarias, a buchada, o sarapatel fazia muito bem. O munguzá salgado, feijoada, essas são as lembranças que eu tenho dele (Jurema-Preta, 2024).*

As lembranças despertadas pela conversa com Jurema-Preta, reescreve um avô que, ao mesmo tempo, cozinhou memórias e acolhia histórias ao redor da mesa:

*Ele era uma pessoa muito conectada com a natureza, com a espiritualidade, tinha uma ancestralidade, e eu acho que eu, como hoje, sendo desse ramo da cozinha, que era o que ele mais gostava: mesa cheia, amigos, casa cheia, gargalhadas, brincadeiras, e bem-humorado, isso se deve muito a ele. Minha paixão pela cozinha e pela casa cheia, acredito que eu tenha herdado dele (Jurema-Preta, 2025).*

Era como se a voz dela costurasse um retalho da memória de nossa família. No entanto, cada pedaço desse tecido afetivo precisava de outros fios. Ao perguntar sobre nossa bisavó, ela descreveu:

*O pai dele era holandês, a mãe era indígena, e os relatos que se sabe é que eles migraram de Pernambuco pra Alagoas. Eu cheguei a ter contato com uma irmã da mãe dele, que é tia dele, e ela morava em Floresta, Pernambuco. E tinha todos os traços de uma mulher indígena, uma mulher negra, com cabelo liso. Essas são as lembranças que eu tenho (Jurema-Preta, 2024).*

Esse registro familiar destaca como a ancestralidade do nosso avô era marcada pelo encontro de diferentes mundos, sendo, talvez, um reflexo do equilíbrio que ele manteve entre suas raízes culturais e suas práticas cotidianas.

Do mesmo modo, ao perguntar para Umbuzeiro sobre qual a última lembrança que ela guarda de nosso avô, ela me disse:

*A última lembrança é que eu fui à casa dele e ele me ofereceu mungunzá. Eu fiquei tão feliz. Ai a gente comeu mungunzá juntos” e finalizou completando: “O que ele gostava muito de comer era buchada. Ele sempre fazia buchada e reunia a família toda para almoçar na casa dele (Umbuzeiro, 2024).*

O encontro com Umbuzeiro, aconteceu em uma noite chuvosa de sexta-feira na cidade de Canapi e trouxe uma atmosfera distinta. Enquanto Jurema-Preta parecia reviver histórias com fluidez, Umbuzeiro, a princípio, demonstrava certa apreensão com a presença do gravador. Pouco a pouco, porém, aquilo que inicialmente parecia ser silêncio tornou-se um rio de memórias profundas e emocionais.

Ao relembrar a última vez que visitou nosso avô, Umbuzeiro narrou memórias repletas de sabores em que, comidas como o mungunzá, se tornou símbolo de conexão. Esse cenário de abundância familiar foi ecoado por outro neto, Caatingueira, que também destacou o papel da comida e da casa cheia como elementos centrais de nossa história.

Caatingueira foi um dos colaboradores que demonstrou maior conforto durante as entrevistas em Canapi. Ao perguntar sobre a última lembrança que guarda de nosso avô, ele compartilhou: “[...] *ele gostava da casa muito cheia de gente, gostava de fazer almoço pro povo*”. Com fala leve e nostálgica, ele recorda a alegria efervescente de um avô que parecia se nutrir da presença das pessoas. “*Ele gostava da casa cheia*”, disse sem hesitação, enquanto os cheiros e sons de um almoço em família pareciam voltar ao ambiente de nossa conversa.

Ao longo das entrevistas, fui percebendo que, a cada conversa, conseguia adentrar mais profundamente nas *escrevivências* de meu avô: no que ele gostava de comer, ouvir, fazer e, principalmente, em quem ele realmente era, para além das narrativas estereotipadas que eu estava cansada de ouvir desde a minha infância. O exercício paciente e atento da escuta foi essencial nesse processo de resgate da memória de meu avô, permitindo reconstruí-la a partir de uma perspectiva de abundância, celebrações, afetos e virtudes.

Ao compartilhar, inicialmente, suas lembranças afetivas relacionadas ao meu avô, meus familiares destacaram principalmente as memórias gastronômicas. As ervas medicinais, os pratos típicos que ele preparava com tanto carinho e habilidade, como a buchada de bode e os momentos únicos em torno da mesa, reforçam como a relação dele com a comida e a cultura alimentar do nordeste era central em suas conexões com a família. E por último, trouxeram as narrativas de dor e solidão.

Conforme mencionado anteriormente, o objetivo da pesquisa não é enfatizar narrativas centradas na dor, mas, sim, deslegitimá-las. Colocando em primeiro plano as narrativas de maneira ampla e feliz, evitando qualquer perspectiva pessimista, preconceituosa ou discriminatória em relação às memórias de pessoas LGBTQIA+ afroindígenas.

Dessa forma, ao refletir sobre as memórias narradas sobre meu avô, percebo um jeito seu próprio amar: o de reunir e fazer comida para toda sua gente. Vejo como esses aromas, sabores e saberes se tornaram não apenas parte de sua história, mas também da memória afetiva de todas e todos aqueles que compartilharam momentos de fartura, brilho e alegria com ele.

Em uma entrevista Yasmim Thayna (2020) fala sobre seu processo criativo para a criação do documentário *Fartura (2019)*, e de como utiliza os álbuns de família como uma ferramenta poderosa para recontar histórias, desafiando narrativas históricas que reduzem a presença negra à servidão e à violência.

Partindo do incômodo gerado pela pintura *Um jantar brasileiro (1827)*, de Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848), onde pessoas negras aparecem escravizadas, servindo senhores brancos em uma cena de opressão explícita, Yasmim propõe um deslocamento radical dessa representação. Em vez de perpetuar imagens de dor e submissão, ela também busca resgatar, nas fotografias familiares, aquilo que pulsa

vida: celebrações, coletividade e abundância. Para Yasmim, os registros de sua família negra evocam mais do que simples fartura material — eles revelam respiros em meio ao caos, momentos de plenitude, conexão e pertencimento.

*"Fartura olha para o que a gente tem de bom, de farto, de celebração, de coisas boas"*, afirma Thayna, enfatizando que, embora as dificuldades não sejam ignoradas, suas imagens estão comprometidas com o ato de 'presentificar' a afetividade, o saber ancestral e a inventividade comunitária. Ao observar os almoços e as mesas fartas nas fotografias de sua família, Yasmim identifica padrões que atravessam o tempo e as culturas:

Tudo é muito parecido: a organização da mesa, os tipos de pratos, o modo que as pessoas posavam ao serem fotografadas... Reparo que a comida está sempre em primeiro plano e as pessoas, sem segundo plano. A comida simboliza o encontro (Thayna, 2020).

Esse olhar para as fotografias de famílias negras como lugares de memória no trabalho de Yasmin, surge como um gesto de resistência frente à invisibilização histórica. Essa perspectiva dialoga profundamente com minha pesquisa sobre as fotografias de meu avô e as lembranças que ele inspira, fortemente conectadas à comida e aos encontros familiares.

Assim como Yasmim identifica na comida um símbolo de reunião e fartura, meu avô também estabeleceu uma relação profunda entre culinária e memória. As lembranças que permanecem vivas entre os que o conheceram — dos almoços anuais celebrando sua nova chance de vida até os pratos que cozinhava com habilidade e paixão, como buchada, munguzá e sarapatel — reforçam a centralidade da comida em suas narrativas de abundância.

Essas fotografias e suas narrativas permitem reinterpretar a fartura como parte da *cosmovisão* dos povos afroindígenas, que desloca a ideia de riqueza do campo puramente material ou econômico, realocando-a num espaço comunitário e afetivo. Tanto na fotografia de meu avô quanto nas de Yasmim Thayna, o alimento transcende sua materialidade: ele constrói oralidades, memórias e vínculos comunitários.

Assim como Yasmim aponta, muitas famílias negras no Brasil não têm imagens domésticas, o que torna ainda mais urgente a busca ou a criação de imagens que narrem essas histórias de vida, lutas e celebrações. Afinal, são nesses álbuns e memórias, impregnados de fartura e afeto, que podemos ressignificar as ausências e silêncios históricos de um povo que sempre soube pulsar vida nos almoços de domingo (Thayna, 2020).

**Figura 43** - Frame do documentário *Fartura* (2019).



Fonte: Thayna, 2020.

Em 2020, ainda no início da pesquisa, por intermédio de minha mãe, que também realizou negociações e buscas nos álbuns de família, tive acesso a uma rara fotografia que se encontrava no álbum de uma das minhas tias. A fotografia foi digitalizada e enviada para mim via *WhatsApp* por um de meus primos mais novos. Na imagem, vemos uma mesa farta, repleta de bebidas e comidas em primeiro plano. Adultos e crianças estão ao redor da mesa, sorrindo e olhando para câmera, alguns se servindo, outros com pratos nas mãos. Na ocasião, nem todos os filhos e

netos estavam presentes, mas a felicidade era por igual no rosto de nosso avô, que, sorridente e bem posicionado ao centro, performa para a câmera.

**Figura 44** - Fotografia da família digitalizada.



Fonte: Acervo família Souza, 1996.

Ao retornar para Alagoas em janeiro de 2024, realizei uma busca atrás dessa fotografia nos álbuns de minha família, infelizmente não foi possível encontrar a fotografia. Procurei primeiro na casa de minha mãe, em seguida na casa dos meus tios, conversei com noras, netas e netos, olhei e ouvi seis álbuns de família. No entanto, ao invés de encontrar o sorriso do meu avô na fotografia, me deparei com o vazio do arquivo branco (Silva, 2008). Mas, felizmente, em 2020, meu primo havia digitalizado para mim aquela que seria a última fotografia em que nosso avô aparece sorrindo. Para preservar as narrativas contidas nessa fotografia, eu mesmo me

encarreguei de fazer várias cópias e distribuí-las entre familiares para que ela retornasse aos álbuns de fotografia.

Curioso é que essa fotografia me inspirou a realizar vários encontros e almoços familiares de domingo. Nesses almoços, eu performava um pouco o meu avô e no centro de nossas conversas, sempre bailavam as lembranças felizes. Cada refeição compartilhada se transforma em um ponto de conexão entre passado e presente, e a mesa, novamente, ganhava vida como espaço de memórias, diálogos e celebrações.

Ao olhar para aquela fotografia digitalizada em 2020, na qual meu avô aparece sorridente ao centro de uma mesa farta, cercado por parte de seus filhos e netos, percebo como os álbuns e as fotografias se transformaram em veículos de comunicação com aqueles que já partiram. É quase como se, por meio dessas imagens, os mortos encontrassem uma forma de falar comigo, de estenderem suas existências para o presente, deixando pistas, gestos e fragmentos de histórias que continuam a ecoar.

Vinciane Despret, em *Um brinde aos mortos, histórias daqueles que ficam* (2023), afirma que “[...] os mortos só estão mortos de verdade se deixarmos de conversar com eles, isto é, de conservá-los” (p. 13). Essa frase ressoou profundamente enquanto eu vasculhava álbuns de família em Alagoas, tentando encontrar aquela memória impressa. Como Despret sugere, “se não cuidarmos dos mortos, eles morrem de fato (...) a nós cabe a tarefa de oferecer-lhes ‘mais’ existências” (p. 14). A reprodução e distribuição dessa última fotografia entre meus familiares, foi uma forma de dar essa continuidade, de garantir que ele não desaparecesse, mas, ao contrário, ecoasse sua presença.

Nesse processo, percebi que as fotos não são apenas vestígios do passado, mas instalações de existência. Elas materializam o que Despret descreve como a “*arte das versões*” (p. 52), em que cada membro da família transforma as memórias coletivas em narrativas pessoais, fabulações que prolongam a história de quem partiu.

Durante os encontros e almoços que organizei inspirados em meu avô, surgiram essas diferentes versões: histórias sobre sua generosidade, seu humor

afiado, pequenos detalhes que, antes considerados banais, agora adquirem quase um valor poético. Como nas cerimônias descritas por Despret, essas narrativas alimentam a presença do ausente, transformando o morto em uma figura ativa, continua e capaz de “coexistir” nas nossas vidas atuais.

A referida autora observa ainda que “*os mortos não ‘se sustentam’ sozinhos*” (p. 38). Eles dependem dos vivos para existirem, e esse sustento vem, sobretudo, das narrativas, dos rituais familiares e dos sonhos que os transportam de volta ao mundo dos que ficam. Assim, cada vez que revisito a imagem do meu avô, cada vez que sua memória é convocada ao redor da mesa, sinto que, de certa forma, estamos juntas. É o gesto de recompor que Despret explica como “*dar-lhe novamente, materialidade, uma existência incorporada, reconstruir para ele, carnalmente, uma história passada, porque essa é a indispensável condição para continuar uma história: remember*” (p. 51).

Lembrar, como ela enfatiza: “*não é um simples ato da memória (...). É um ato de criação. É fabular, legendar, mas principalmente fabricar, ou seja, instaurar*” (p. 48). Cada cópia daquela última fotografia de meu avô, cada refeição compartilhada em sua homenagem, e mesmo as conversas atravessadas pelos diversos olhares de seus descendentes, tornam nosso ato de lembrar um exercício ativo de criação do presente. Transformamos sua ausência em presença, alimentamos sua existência com memórias, histórias e até silêncios, inscrevendo-o, uma vez mais, no tecido de nossas vidas. Aquele sorriso em torno da mesa não é mais apenas uma imagem; é um porto para o qual continuo a voltar, um brinde contínuo aos que partiram e aos laços que, mesmo diante da morte, seguem vivos.

## **5.2 Uma casa cheia de brilho**

O cuidado que meu avô tinha com sua casa foi frequentemente mencionado pelos familiares que conviveram com ele. Para eles, a maneira como meu avô decorava e transformava o espaço, ia muito além de um esforço de organização e limpeza. O ato de arrumar, colorir e renovar o lar parecia uma expressão íntima de sua própria criatividade, a ponto de ser comparada à obra de arte.

“Ele pegava móveis jogados na rua, restaurava, pintava com cores vibrantes – azul, vermelho, amarelo – e os transformava em algo que hoje o pessoal chama de arte.” afirma Caatingueira.

Essa ideia encontra eco nas reflexões do artigo *Ateliê do Artista: Uma Topologia da Intimidade* (2023), da historiadora Helena Bagnoli. A autora propõe que o ateliê transcende o conceito de mero local físico e se torna uma extensão da obra de quem o habita. Para Bagnoli, o ateliê é lugar de experimentação, intimidade e criação, um ponto de encontro onde a vida e a produção artística convergem (2023). Nesse sentido, a casa não apenas abriga quem cria; ela se torna uma parte ativa do processo criativo, convertendo-se em obra em si mesma.

Nesse contexto, as lembranças narradas sobre o cuidado do meu avô com sua casa adquirem um significado ainda mais profundo, revelando uma íntima relação entre espaço e criação. Além de enfatizarem que ele era um excelente cozinheiro, muitas pessoas destacaram seu capricho com o lar: “*Eu lembro, era muito colorido mesmo o chão dele, ele gostava muito brilhoso [...] Era uma casinha pequenininha, mas tão bonitinha, tão ajeitadinha. Era tudo limpo. Ele gostava de cortinas nas portas. Em cada porta, era uma cortina*”, recorda Umbuzeiro. Assim, a casa de meu avô, muito mais que um local de acolhimento, era performance e refletia sua essência criativa, como se cada objeto, tecido e cor carregasse um pouco de sua alma.

*[...] eu lembro mesmo que ele coloria toda a casa com esse tons mesmo, dessas tintas [...] ele gostava mesmo de pintar o móvel de branco, passar aquele verniz. O móvel dele sempre era tudo bem zelado, né? [...] gostava de bastante cor mesmo. Ele gostava de pintar até umas cadeiras assim, meia vermelha* (Umbuzeiro, 2024).

Já Macambira, descreve o lugar de forma detalhada e com carinho:

*A casa sempre limpa, muito bem organizada, muito bem arrumada. A casa dele era dessa forma. E um ambiente muito harmonioso e acolhedor. Essa é a grande verdade. Sempre que íamos lá, sempre tinha um cafezinho, tinha um doce, tinha uma mazile, porque ele que me ensinou a beber mazile e catuaba (risos), que comprava e levava para mim, né. A casa dele era desse jeito, uma casa harmoniosa [...] Sempre que você chegasse lá, ia achar impecável, o sofá arrumado, tudo arrumado, o chão brilhando* (Macambira, 2024).

Em uma tarde quente de janeiro de 2024, realizei a entrevista com Macambira no meu ateliê provisório, montado na casa de minha mãe, na cidade de Canapi. Macambira, que era nora do meu avô, diz que chegou a morar na casa dele por um tempo junto com meu tio. Confesso que essa foi uma das entrevistas pelas quais mais fiquei ansioso, já que Macambira havia sido uma das pessoas que mais teve afinidade com ele. Durante o encontro, senti que, ao contrário de mim, ela estava muito à vontade. Sua postura tranquila trouxe uma leveza para a conversa.

Anteriormente, havia mencionado uma fotografia específica que chamou minha atenção: a última imagem na qual meu avô aparece sorrindo durante um almoço de família. Segundo relatos, essa foto foi vista pela última vez no álbum de Macambira. Quando perguntei a ela sobre a foto, ela respondeu que a imagem provavelmente ainda estava em sua casa, guardada em algum lugar, e pediu para que eu fosse buscá-la mais tarde.

Ao longo da conversa, ela falou sobre o sogro com orgulho e respeito, descrevendo a convivência que teve com ele com muitos detalhes. Ela mencionou nomes de amigos de meu avô, lembrando momentos compartilhados, e se ofereceu para ajudar, mediando um encontro com essas pessoas. Sua disposição em colaborar com a pesquisa demonstrava o carinho que ela ainda nutre por ele.

Quando nossa conversa chegou ao fim, agradei pela entrevista, e nos despedimos com um abraço. Nesse momento, percebi que ela estava emocionada. Com os olhos parindo água, ela começou a falar novamente sobre meu avô, como se as memórias dela ainda estivessem nascendo. Ao notar a profundidade do momento, pedi que esperasse um pouco enquanto eu religava o gravador para fazer o registro de suas palavras.

Após esse novo momento emocionante, entrei novamente na casa, sentindo que a entrevista havia sido muito especial. Contudo, pouco tempo depois, fui surpreendido por Macambira retornando com uma jarra de umbuzada e uma fatia de bolo de massa puba. Sem dizer muito, ela me entregou com um sorriso doce e um brilho no olhar, como se aquelas pequenas oferendas fossem uma extensão de seu afeto e gratidão pelo nosso encontro. A simplicidade e a generosidade daquele gesto

refletiam, de certa forma, os valores que meu avô transmitia em vida: hospitalidade, carinho e uma atenção aos detalhes, como ela mesma evidenciou.

Outros familiares também chegaram a fazer relações dos detalhes e cuidado minucioso dele com a casa como uma espécie de realização artística:

*A casa dele sempre impecável, não gostava de nada fora do lugar. Sempre estava com aquele ar de mudança, sempre mudando os móveis. Ele gostava muito de tá inovando a casa dele [...] Eu achava que ele era meio artístico [...] O chão da sala era amarelo, destacante, e as paredes eram brancas. Ele sempre gostou do branco, talvez por esse fato de sempre estar mudando o piso da casa dele. Ele queria que desse um contraste com o branco, né. Eu me lembro que ele fez o chão da cozinha verde, queimou o cimento, e pintou os quartos com uma cor bem neutra, mas porém, ele fazia como se fosse tipo manchadinho, como se tivesse uns pingos. A lembrança que eu tenho é que ele fez um cimento queimado e, no cimento queimado, ele fez mas pintinhas de amarelo. Dava um contraste maravilhoso com as paredes brancas da casa dele. Ele sempre gostou de imagens. Para mim, isso parecia uma obra de arte na casa dele. Ele sempre gostou de quadros e de imagens grandes feitas de gesso, que se destacavam como se fossem uma obra de arte. A casa dele sempre teve isso (Jurema-Preta, 2024).*

A partir da perspectiva de Jurema-Preta, também emerge a figura de um avô que cuidava de sua casa como extensão de sua própria arte. Essa visão ganha camadas ainda mais vivas quando outras familiares, como Aroeira e Macambira, detalham como o cuidado com o lar era, para ele, uma forma de transformar o cotidiano em celebração estética e emocional.

Como afirma Bagnoli (2023), o ateliê pode ser uma extensão orgânica da casa, um local onde os limites entre viver, criar e habitar se tornam fluidos. Essas ideias se encaixam perfeitamente na forma como meu avô vivia sua casa: ela não era apenas um local onde se morava, mas um ambiente intimamente conectado ao seu ser, um reflexo de sua personalidade e de suas paixões artísticas. Assim, a casa deixava de ser um espaço estático, tornando-se um ateliê vivo, um espaço onde criação e vida se entrelaçavam. Para minha família, seu lar sempre carregou as marcas dessa dinâmica criativa, sendo impossível dissociar sua identidade das cores, dos objetos brilhantes e dos detalhes.

Essa relação simbiótica entre casa e criação, revela como meu avô, mesmo sem se considerar um artista no sentido convencional, transformou seu lar em um

verdadeiro espaço de criação. Aquilo que ele fazia com sua casa, tocava em algo essencial: a capacidade de transformar espaços comuns em celebrações artísticas, repletas de significados e camadas de beleza.

*Ah, rapaz, a casa dele... Nossa, era muito arrumadinha, viu, era tudo assim, sempre [...] Hoje o pessoal chama de arte, né? Antigamente, o povo dizia "ah, casinha bonitinha, bem arrumadinha". Mas ele gostava de fazer as coisinhas dele, e ficava boa, da hora, bonita [...] Era, restauração. Você chegava lá na casa dele e dizia "oxe, esse banco eu vi em tal canto", só que agora ele está pintado e com um jarro em cima, bonitinho, né (Caatingueira, 2024).*

Minhas *Escrevivências* nesse espaço narrado, eram marcantes nas raras ocasiões em que visitávamos a casa dele durante minha infância. Lembro-me da sensação de fascínio ao entrar naquela casa e ser imediatamente invadido pelas cores espalhadas por todos os lados. O piso de cimento queimado, brilhante e repleto de tons vibrantes, e os móveis reformados, cheios de histórias e vida, traduziam essa dimensão artística e afetiva que ele imprimia no lar.

Sobre o trabalho de nosso avô com a pintura no piso, Aroeira também lembra:

*Naquela época não era piso de cerâmica, era piso de cimento queimado e ele gostava das cores no piso dele. Eu lembro que uma parte da casa era amarela e a outra era verde. Eu acho que eles faziam uma mistura de tinta, e ele mesmos que decorava o piso da casa dele [...] gostava de fazer reforma (Aroeira, 2024).*

Essas memórias fortalecem a imagem de um avô cuja criatividade se manifestava de forma singular em cada canto do seu lar. Para ele, pintar ou reformar não era apenas melhorar o espaço, mas dar vida a ele, como se cada piso colorido ou móvel renovado carregasse uma parte de sua essência. A casa, nesse sentido, tornava-se uma plataforma criativa, um reflexo de sua visão estética e emocional, onde o ordinário era elevado ao extraordinário (Bagnoli, 2023).

Ao transformar sua casa em uma extensão de sua criatividade, meu avô encontrou na materialidade do lar um meio de performar e expressar sua sensibilidade e apreço pela arte. As cores vibrantes, reformas constantes e cuidadosa organização, foram narradas como uma espécie de fazer artístico, não pela grandiosidade, mas pelo impacto íntimo e afetivo que deixavam. Assim, seu lar não era apenas funcional, mas uma tela em branco onde arte, identidade e afeto se

entrelaçaram, deixando como legado a capacidade única de transformar o cotidiano em celebração estética e emocional.

### 5.3 Força das matas

Meu mestre, meu contramestre,  
Vamos trabalhar juntinho...  
Quando eu me lembro daquela mata,  
Eu também já fui brabinho.

Toante do povo Pipipã.

Além das habilidades artísticas, meu avô tinha uma conexão profunda com a natureza que moldava tanto sua vida cotidiana quanto seu modo de ser. De acordo Aroeira, nosso avô era alguém que valorizava os remédios naturais, como “*chás, garrafadas e ervas medicinais*”. Ela recorda dizendo que se nosso avô ou alguém próximo da família se machucasse, ele pisava ervas, extraía o sumo e aplicava sobre o ferimento. Para ele, a farmácia nunca era a primeira opção, sempre confiava mais na medicina das plantas e no que podia aprender com elas.

Essa prática também revelava um aspecto espiritual. Ele realizava rezas enquanto preparava remédios ou auxiliava pessoas que o procuravam. Como Jurema-preta descreve: “*Ele fazia rezas para dor de cabeça, olhado, mordida de cobra. Tinha um jeito místico de cuidar.*”

Plantas como capim-santo e erva-cidreira habitavam seu quintal, disponíveis não apenas para a cura física, mas como reflexos de sua ligação espiritual com as ervas medicinais.

Ele não apenas admirava a beleza e a resistência da flora da Caatinga, mas também dominava o conhecimento sobre seu uso curativo e espiritual. Como relatado por Catingueira: “*Ah, de chá, cara, você podia perguntar pra ele qual tipo servia aquele chá, ele dizia. [...] Ele também fazia garrafada. Nossa mãe aprendeu bastante com ele esse negócio de remédio do mato*”.

O uso de chás, garrafadas e rezas era recorrente tanto para ele quanto para aqueles que o procuravam. Aroeira reforça essa prática cotidiana: *“Ele tomava muito chá, muito remédio do mato, e eu acho que acabava ficando bom. Toda vez que ele adoecia, era com esses chás que ele ficava bom”*.

Além do uso das ervas, as práticas de rezas eram marcantes. Umbuzeiro destaca que nosso avô também era um rezador procurado na comunidade, tanto para casos de doenças do corpo quanto para questões espirituais: *“Ele gostava muito de rezar no povo. Ele rezou na minha filha, aí disse que estava tudo bem [...] Ele gostava de tomar chá. [...] chá de capim santo, chá de erva-cidreira. Ele gostava muito de chá”*, finaliza.

Outro aspecto mencionado pelos familiares é a transmissão oral dos conhecimentos ao longo das gerações. Como aponta Macambira:

*Gostava muito, ensinava muito, era rezador. Antes de morrer, ele me ensinou as três orações que ele rezava. Que eram de mordida de cobra, de serpente, dor de barriga e dor de garganta. E também me ensinou a de olhado, quebrante. As ervas faziam parte do convívio de Sr. Martinho. Tanto que na casa dele era cheia de plantas, muitas ervas medicinais. Ele ensinava um chá pra tudo [...] Ah, tô com isso, ele já ia lá no mato, buscava [...], catingueira, sacatinga, muita coisa assim. Pau d'arco, arueira, mororó, capim santo, velame. [...] Ele fazia batidas e garrafada com raspas de pau (2024),.*

Além disso, havia uma dimensão espiritual mais profunda associada às rezas, como relata o filho Xique-xique: *“Rezava em verruga, quebrante, no que você quisesse, né. Verruga, dor de dente, cavalo com dor de barriga, em tudo ele rezava. [...] ele aprendeu a rezar com um senhor lá na Serra da Lama, na Mata Grande”*.

O relato de Jurema-preta, por sua vez, reforça não apenas o papel das ervas no cotidiano de nosso avô, mas também como esse legado persiste na família:

*Sempre foi uma pessoa conectada com a espiritualidade dele. [...] No quintal da casa dele, sempre tinha todo tipo de ervas, chá de sabugueiro e chá de erva boa. [...] O hábito das ervas medicinais foi herdado por sua filha anos depois (2024).*

A relação de meu avô com a natureza ia além de uma simples convivência: ela representava uma parte integral de sua vida, identidade e práticas diárias. Os relatos dos familiares reforçam sua conexão com o ambiente, marcada pelo uso

consciente das ervas medicinais e a dedicação em preservar a flora ao seu redor. Mais do que um usuário da medicina tradicional, ele demonstrava respeito e cuidado pela natureza, compreendendo-a como fonte de cura e proteção.

Essa conexão manifestava-se em diversas práticas e atitudes que refletem tanto sua espiritualidade quanto seu olhar consciente sobre o impacto humano na natureza. Conforme relatam nossos familiares:

*[...] Ele gostava muito, assim, de pranta, principalmente de... coisa de chá, essas coisas que fizesse garrafada. Ele ia até no mato buscar, quando ele pedia pro pessoal, e o pessoal dizia: 'Ah, eu vi em tal canto um pé de árvore.' Ele dizia: 'Oxe, vou lá' e tirava as raízes. Ele tinha até um canto escondido lá, que era só mais raízes (Catingueira, 2024).*

*[...] Sempre foi uma pessoa que respeitou a natureza. Não lembro dele desmatando nada. Teve uma época que ele planta junto com o ex-genro dele, e lembro-me que tinha uma mata que o ex-genro queria derrubar e ele foi um dos que disse que não. [...] Então foi uma pessoa que sempre teve esse cuidado com a natureza (Jurema-preta, 2024).*

Seu envolvimento com as ervas era tão intenso que ele sabia exatamente para que serviam e como aplicá-las. Umbuzeiro reforça isso ao lembrar de sua cura pessoal por meio do uso de plantas: *"Isso era verdade. É tanto que ele tinha um problema e se curou tomando caldo de andú"*.

Já Macambira, enfatiza o hábito instintivo de seu sogro em recorrer à natureza sempre que alguma cura era necessária: *"Sim. Se estava doente, ele já ia pro mato"*.

As narrativas apresentadas consolidam a imagem de uma pessoa profundamente conectada à natureza, que não apenas utilizava os recursos da flora da caatinga, mas também os compreendia em sua essência, como um guardião dos saberes tradicionais. A relação do meu avô com as ervas medicinais e as práticas espirituais transcendem o simples ato de consumo ou aplicação de remédios caseiros; ele fazia parte de sua identidade, do seu modo de vida e das trocas culturais em sua comunidade.

Através das ações narradas por familiares, ele demonstrava um singular equilíbrio entre usufruir e preservar, uma interação harmoniosa baseada no respeito à natureza e na transmissão de conhecimentos que permanecem vivos na memória

de seus descendentes. Mais do que um curador, ele era um educador informal, que, por meio de ensinamentos práticos e orações, perpetuou um legado enraizado na sabedoria dos povos afroindígenas do Nordeste.

Assim, a história e os depoimentos de nossos familiares revelam muito mais do que práticas tradicionais de cura, eles narram a força de uma conexão ancestral com os encantos da floresta. Esse vínculo, que *conflui* conhecimento, espiritualidade e cuidado, serve como uma inspiração duradoura, lembrando-nos da importância de respeitar a natureza e de nutrir as práticas que celebram nossa relação com ela.

#### **5.4 “Silenciam, Mas eu Futuro”**

O título “*Silenciam, Mas eu Futuro*” deu nome à primeira ocupação de artes visuais do Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade, considerado o maior evento cultural LGBTQIA+ da América Latina. A 32ª edição do festival, realizada em 2024 na cidade de São Paulo, teve como tema: “*É na luz que a gente se encontra*”. A ocupação de artes visuais foi organizada em parceria com os coletivos Ocupação Artemísia, Cuscuz e NaUapi, a exposição coletiva reuniu mais de 100 artistas e apresentou um rico mosaico de performances, obras visuais e apresentações musicais, destacando a pluralidade de vozes e vivências da comunidade LGBTQIA+<sup>19</sup>

Essa expressão parece sintetizar perfeitamente as experiências ligadas à memória de meu avô. Carregando o peso das tentativas de silenciamento que marcaram sua história, a frase também ilumina o legado de resistência e continuidade que ele deixou. Não é apenas um título, mas um eco poderoso que conecta passado, presente e futuro, transformando dor em inspiração e silêncio em voz.

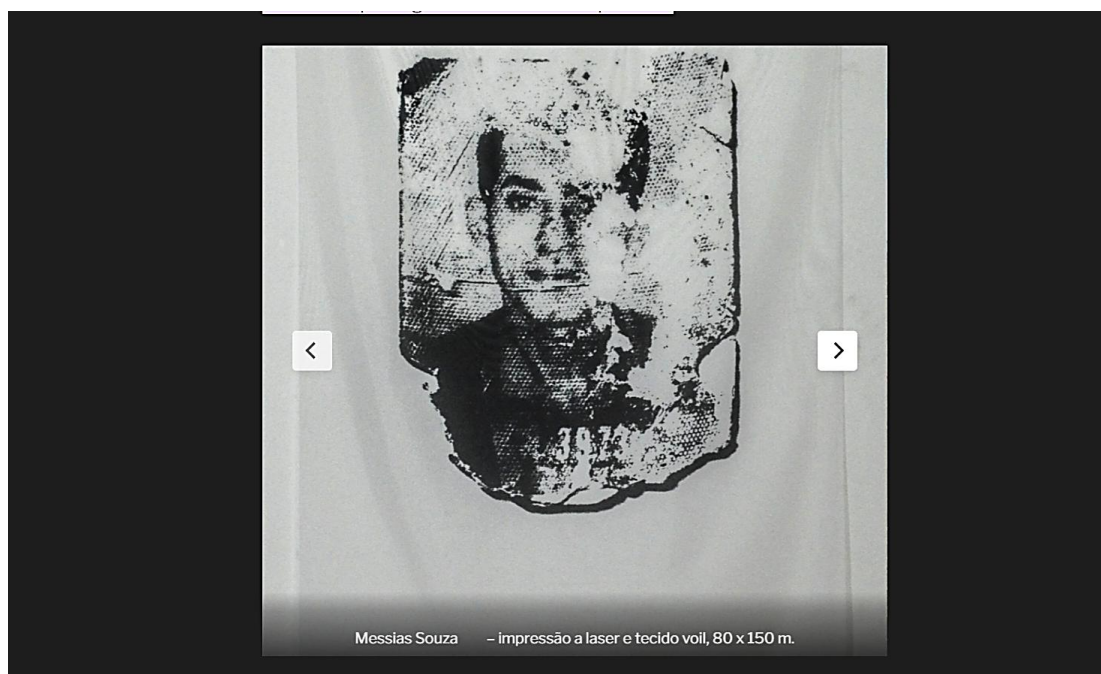
Participar dessa ocupação foi uma experiência profundamente significativa para mim, especialmente por ter contribuído com uma fotografia do meu avô para a exposição. Essa imagem, além de representá-lo como indivíduo, simboliza sua luta silenciosa e resiliente em meio aos preconceitos da época, e sua força que continua a reverberar através das gerações. Colocar sua história em um espaço público, entre

---

<sup>19</sup> Disponível em: <https://mixbrasil.org.br/32/ocupacao-mixbrasil/#>

tantas outras narrativas de resistência, foi uma forma de honrá-lo e de preservar seu legado.

**Figura 45** – Obra “*Antes que me façam esquecer*”, exposta no 32º Festival Mix Brasil, São Paulo, 2024.



Fonte: Site Festival Mix Brasil, 2024.

O mergulho no legado de meu avô me levou de volta a Alagoas, onde, na casa de Aroeira, dei início às entrevistas que se tornaram o alicerce para resgatar tantas narrativas que estavam à beira do esquecimento.

A primeira entrevista aconteceu na cidade de Canapi, na casa de Aroeira, onde fiquei hospedada por quase um mês. No início de nossa entrevista, senti um certo nervosismo ao me questionar se as perguntas semiestruturadas que havia elaborado seriam adequadas e poderiam gerar o efeito esperado. A insegurança interferiu inicialmente um pouco na minha desenvoltura, e, por instantes, busquei acalmar o nervosismo com pequenas pausas para tomar água.

A conversa ocorreu no quarto da casa de Aroeira, um espaço pequeno, mas acolhedor. O ambiente é composto por uma cama de casal, um espelho ao lado da cama, um guarda-roupa de duas portas e uma janela coberta por uma cortina com estampa de onça. Havia ainda um pequeno móvel com cremes e perfumes, ao lado, uma porta que dava acesso a um banheiro integrado ao cômodo.

Nos sentamos e espalhamos algumas fotos sobre a cama. No início da conversa, notei que Aroeira estava um pouco tensa, mas, à medida que a entrevista avançava, ela se mostrou mais à vontade e descontraída. Entre um tema e outro, com breves pausas para goles d'água, ela compartilhou uma rica narrativa entrelaçada por diversos assuntos. Como a sexualidade de nosso avô.

Durante nosso diálogo, de forma sensível e afetuosa, ela abordou questões relacionadas à sexualidade de nosso avô. Sua percepção e interpretação sobre o tema revelaram uma conexão emocional profunda com as memórias dele:

*[...] a gente sempre gostava de estar perto dele. Não tinha vergonha de dizer que era o avô da gente. Eu, pelo menos, não tinha, não tenho vergonha de dizer que ele era o meu avô. Na época, ele sofria muito por conta dessas coisas, a gente acabava não entendendo muito. Se fosse hoje, eu acredito que ele ia sofrer bem menos por conta de que hoje já tem as leis para cobrir 'eles', na época não tinha essas coisas, então ele acabava só sendo apedrejado [...] Naquela época, para ele era difícil e ainda hoje não é fácil pra ninguém. Ele batalhou muito. Uma batalha que 'vocês' vivem sempre batalhando. Eu admiro muito as pessoas que vivem a vida delas (Aroeira, 2024).*

Nesse trecho, a interlocutora destaca as dificuldades vividas por nosso avô Martinho ao enfrentar os preconceitos e desafios relacionados à sua sexualidade, em um contexto histórico marcado pela intolerância e pela ausência de leis que assegurassem, ainda que minimamente, alguns direitos. Sua fala me transmitiu não apenas um profundo respeito e admiração pela resiliência do avô, mas também uma percepção de continuidade entre a luta dele e a das gerações atuais, reconhecendo como as adversidades enfrentadas por ele ressoam nas batalhas que nós pessoas LGBTQIA+ ainda continuamos a enfrentar nos dias atuais.

Sinto como se as batalhas dele fossem, de algum modo, um alicerce para as minhas próprias lutas, simbolizando uma resistência que se perpetua e se fortalece através das gerações. Essa conexão *bixancestral* com meu avô não apenas reforça

o orgulho que carrego, mas também mantém viva a admiração e o testemunho do legado de luta e resistência que compartilhamos.

As respostas generosas de Aroeira refletem não apenas múltiplas perspectivas importantes para a pesquisa, mas também o imenso carinho e orgulho que ela nutria pelo nosso avô. Ao final da entrevista, Aroeira me presenteou com um pequeno tesouro: um antigo lençol com estampa de flores lilás, uma herança que um dia pertenceu a ele. Senti-me profundamente grato, não apenas pelo presente ou pela conclusão bem-sucedida de nossa conversa, mas também pela profundidade das narrativas que emergiram de nosso encontro e pela forma como, através de suas memórias, a admiração dela trouxe nosso avô ainda mais próximo de mim.

Essa aproximação trouxe novas camadas à minha compreensão sobre ele, especialmente ao me deparar com relatos que expandiram ainda mais minha percepção sobre sua identidade. Quando perguntei às pessoas entrevistadas se já haviam ouvido algum relato sobre meu avô ser uma pessoa LGBTI+, elas me responderam:

*Já, a raiva é... a raiva dos filhos era isso, minha avó, não aceitava, né?! Porque naquele tempo a família dele também não aceitava isso. Era muito rígido, hoje todo mundo tá aceitando, não pode mudar o que a pessoa é. Naquele tempo, mas naquele tempo ele ficava distante da família porque 'era'. Se tornava sozinho. (Catingueira, 2024)*

*Sim, uma coisa que eles escondiam muito, mas como a gente, desde criança, já é curioso, né? Então, quando os mais velhos estavam conversando, eles deixavam alguma coisa escapar, e a gente acabava ouvindo [...] E a família tinha vergonha de falar, né, que ele era gay. Sim, a gente sabia, todos, mas também ninguém falava, não se comentava. (Aroeira, 2024)*

Em sua fala, Catingueira aponta para as tensões familiares e sociais relacionadas à sexualidade de nosso avô, contextualizando sua experiência no tempo e na cultura rígida em que viveu. Há menção direta à rejeição por parte de minha avó e da própria família, uma rejeição que acaba representando o reflexo de valores profundamente enraizados no preconceito e discriminação. A rigidez mencionada mostra como a homossexualidade era considerada um tabu, algo que

não apenas o afastava socialmente, mas também isolava emocionalmente. O trecho "*ele ficava distante da família porque 'era'. Se tornava sozinho*", sintetiza o impacto desse contexto de repressão. A solidão, aqui, emerge como resultado direto da falta de aceitação, tanto em seu círculo íntimo quanto na sociedade em geral. Sobre esse afastamento, Jurema-Preta também comenta:

Era uma pessoa que gostava de contato com a família, mas também gostava de seu momento, de seu espaço. Procurava sempre morar um pouco afastado das casas de todos, talvez pra preservar seu tempo, seu espaço. [...] Essas é as lembranças que tenho dele (Jurema-Preta, 2024).

Por outro lado, a fala de Aroeira amplia essa perspectiva ao ilustrar como, mesmo havendo certo reconhecimento da sexualidade de nosso avô dentro da família, esse reconhecimento era envolto em silêncio e vergonha. O uso frequente de expressões como "*eles escondiam muito*" e "*ninguém falava, não se comentava*" evidencia um ambiente de censura tácita — um pacto de silêncio que tentava negar ou, pelo menos, encobrir algo que, para a época, era considerado incompatível com os valores da família e da sociedade.

A citação também oferece um olhar sobre como as crianças da época interpretavam ou tomavam conhecimento de questões consideradas "proibidas". "*Quando os mais velhos estavam conversando, eles deixavam alguma coisa escapar*" revela que narrativas suprimidas eventualmente eram percebidas, ainda que de forma vaga, pelas gerações mais jovens. Isso reflete o caráter inevitável da verdade, mesmo em meio à tentativa de soterrá-la.

A maneira como nossos familiares associavam a sexualidade de meu avô à vergonha, evidencia o preconceito estrutural da época, assim como a dificuldade de lidar abertamente com questões de identidade. "*Sim. Falavam muito, só que naquele tempo o pessoal sempre escondia*", comenta Umbuzeiro. Apesar de "*todos saberem*", a negação ativa por meio da ausência de diálogo em nossa família demonstra a força do estigma imposto a qualquer pessoa que fugia da norma.

*Sim. Ele era, a minha sogra sempre falou, mais ou menos, por conta de que ele parou de ter relação sexual com ela desde que o filho mais novo dela nasceu. E pelas situações que ela presenciou. Então, ela falava assim, entre aspas, mas com aquela cautela. E aqui na cidade, a gente respeitava ele super bem. Era muito bem respeitado, mas 'ele era' sim.* (Macambira, 2024)

*Diretamente assim, não. A ex-mulher dele, que era minha avó, nas discussões, ela citava isso e aí eu pequena [...] vim a saber anos mais tarde, [...] na cidade sabíamos que ele tinha vários casos amorosos. E sempre com homens casados, nunca se assumiu como gay, uma pessoa gay. Os homens que falaram que ele teve algum tipo de relacionamento também nunca se assumiram gays, eram todos héteros, com filhos, e da alta sociedade. (Jurema-preta, 2024)*

A fala de Macambira constrói uma narrativa que reflete tanto a “aceitação” quanto os limites daquele “respeito” dentro do contexto social e familiar no qual meu avô vivia. A afirmação de que “*ele era super bem respeitado*” na cidade, revela um “reconhecimento” social de sua personalidade. Mas sugere, também, que esse respeito pode estar atrelado à forma como ele correspondia às normas e expectativas sociais sobre masculinidade (Cohen, 1997).

Para Babá Timóteo Amojibô de Nanã, amigo da família: “[...] *havia aquele respeito, porque também existiam limitações. Ele também sabia se colocar no lugar dele, não era aquela pessoa estabanada que colocava a sua reputação ou moral em jogo, em nada*”. Essa fala de Babá Timóteo ecoa as experiências relatadas por homossexuais de gerações passadas, que, segundo Trevisan (2018), enfrentavam um rígido controle moral e social. Para evitar a exclusão, a violência e, muitas vezes, o extermínio físico, eram forçados a se conformar às normas dominantes da época.

Talvez essas limitações mencionadas não fossem apenas sociais, mas também internas, moldadas pela necessidade de se alinhar a normas cisnormativas para garantir um certo nível de aceitação e respeito.

A narrativa de Macambira traz indícios de como a sexualidade de meu avô era percebida de forma implícita no ambiente familiar. A relação entre a cessação da vida sexual com a esposa e as “*situações que ela presenciou*” reforça a ideia de que havia um entendimento tácito sobre a orientação de seu avô, mas essa compreensão vinha cercada por silêncio e cautela, como destacado por “*ela falava assim, entre aspas, mas com aquela cautela*”. Aqui, a cautela de minha avó em abordar a questão simboliza a sensibilidade e o receio de tocar abertamente em um tema tão delicado para ela.

Por outro lado, a ideia de respeito mencionada na fala "*muito bem respeitado*" pode indicar que, embora sua sexualidade fosse conhecida, sua aceitação e reputação na comunidade estavam diretamente ligadas à sua performance de gênero (Colling, 2017). Sua conduta, alinhada às normas e expectativas de masculinidade da época, parece ter desempenhado um papel crucial em manter sua "imagem pública intacta", contrastando com a imagem da esfera privada, marcada pelo silêncio e pela censura. Como ressaltou Babá Timóteo: "*A discriminação maior contra o Sr. Martins era por parte da família, não era da sociedade. Então aonde ele deveria ter apoio, ele não teve. A sociedade em si o apoiava mais do que a própria família*", evidenciando, como o ambiente familiar pode ter sido mais opressor que o próprio meio social.

### **5.5 Testemunha do legado**

No início de 2023, ainda em São Paulo, consegui o telefone do Babalorixá Timóteo Amojibô de Nanã por intermédio do Padre Valmir Batalha. A partir disso, passamos a nos comunicar quase todas as noites via WhatsApp. Durante nossas conversas por mensagens e ligações, ficava evidente o ponto em comum que nos conectava: o meu avô. Além disso, descobri que Babá Timóteo também era adepto das religiões de matriz africana: "*Eu também sou do Santo, fui feito no Santo no Ilê Eji, Terreiro Viva Deus, em São Félix, Bahia, no dia 2 de fevereiro de 1982*", ele me contou com orgulho.

A entrevista com Babá Timóteo era uma das mais aguardadas, já que muitos familiares mencionaram seu nome como alguém que conheceu meu avô e que poderia falar sobre sua sexualidade. Durante quase um ano de contato via internet, ele em Mata Grande (AL) e eu em São Paulo capital, criamos um vínculo de carinho e respeito mútuo. Além de conversarmos sobre meu avô, passei a buscar seus conselhos espirituais como Babalorixá.

Após esse período de um ano conversando virtualmente, viajei até Mata Grande no final de 2023, para finalmente realizar as entrevistas em campo e conhecê-lo pessoalmente. Passei duas noites hospedado em um pequeno hotel na cidade, que também é território de origem de muitos dos meus ancestrais. A emoção

transbordou enquanto caminhava pelas antigas ruas e becos que cruzam minhas memórias e as histórias de meu avô.

Quando cheguei à cidade na sexta-feira, liguei para Babá Timóteo avisando que estava lá e gostaria de encontrá-lo. Com muito entusiasmo, ele me convidou para almoçar em sua casa no domingo.

No domingo, às 12h fui ao encontro de Babá Timóteo e quando cheguei em sua casa, deparei-me com uma grande casa antiga, repleta de quadros, imagens de santos católicos e do candomblé, além de um arranjo de flores vermelhas na mesinha do centro. Fui recebido calorosamente por Babá Timóteo e pela sua tia de 97 anos. Sentamos no sofá, onde conversamos por alguns minutos, até que ele pediu licença e foi até a cozinha. Instantes depois, retornou com um copo d'água em uma mão e uma tigela de doce na outra – um pudim de leite de coco, conhecido no candomblé *ketu* como Manjá. A comida é ofertada ao orixá *Yemanjá*<sup>20</sup> nos momentos de rituais sagrados.

Em seguida, me ofereceu uma dose de whisky e me presenteou com um livro chamado *“Vozes Sagradas do Recôncavo: leitura, registros e salvaguarda do patrimônio sagrado”* (2021). Trata-se de uma publicação que aborda a preservação e valorização do patrimônio cultural de terreiros de candomblé na região do Recôncavo Baiano. É fruto do trabalho coletivo do Coletivo dos Dez Terreiros de Candomblé de Cachoeira e São Félix, que recebeu o título de Patrimônio Cultural Imaterial da Bahia em 2014. O livro faz parte do projeto que visa à salvaguarda desses terreiros, registrando suas práticas, histórias e a importância cultural desses espaços sagrados para a comunidade e para a memória histórica afro-brasileira. Babá Timóteo abriu o livro e começou a me contar a sua história e a história de alguns terreiros de candomblé da Bahia, guiando-se por fotografias em preto e branco do terreiro, de seus filhos e dos irmãos de santo. Ele estava visivelmente entusiasmado em compartilhar sua história comigo.

---

<sup>20</sup> *Yemanjá*, do ioruba que significa "Mãe dos filhos peixes", é uma das divindades associada as águas salgadas, à fertilidade, prosperidade e proteção de nosso *Orí* (cabeça). Disponível para acessar em: <https://oduduwa.com.br/?cont=templo-iemanja>

Passamos algumas horas conversando sobre sua trajetória e o universo do candomblé. Ele me mostrou suas roupas e artefatos religiosos e, mais tarde, me conduziu por um passeio no jardim, onde falamos sobre as folhas sagradas de cada orixá. Dentre elas, ele deu destaque à folha de *Akòko*, uma das mais importantes e simbólicas no candomblé, especialmente associada aos orixás *Ogum*<sup>21</sup> e *Ossain*<sup>22</sup>. Ele explicou que esta folha simboliza reconhecimento, riquezas (*owó*) e é indispensável em cerimônias de iniciação e consagração de títulos religiosos.

Babá Timóteo enfatizou a conexão da folha de *Akóko* com os ancestrais, explicando que ela desempenha um papel essencial na ligação entre o mundo dos vivos e o dos espíritos. Ele destacou ainda que, para a folha surtir efeito, ela não deve ser colhida, mas sim recebida como um presente, dado em sinal de respeito e boa sorte. Essa explicação reforçou seu carinho e a profundidade de seus ensinamentos sobre o candomblé.

Para minha surpresa, o prato principal do almoço que ele preparou foi uma buchada de bode, prato que meu avô adorava e que imediatamente trouxe sua memória e presença para atmosfera do lugar. Após o almoço, eu e Babá Timóteo descansamos um pouco no sofá da sala enquanto assistimos no Youtube vídeos sobre o candomblé e o juazeiro do norte.

Então, senti que o momento seguinte era ideal para iniciar a tão esperada conversa sobre meu avô. Com o coração ansioso, perguntei a Babá Timóteo se ele poderia responder algumas perguntas sobre meu avô e se eu poderia gravar a nossa conversa? Ele respondeu que “sim, com muito prazer”. Comecei nossa conversa perguntando se ele chegou a conhecer meu avô Martinho Alves da Silva e qual sua proximidade com ele? Então ele me disse:

Conheci. Eu tinha mais ligação com [...] a esposa dele [...] foi minha aluna; eu era bem jovem, foi minha aluna no Apronte, que era a habilitação para

<sup>21</sup> O nome *Ogum* tem origem no iorubá e está relacionado à força, guerra e conquista. É frequentemente traduzido como "guerra" ou "aquele que luta". Outra possível interpretação é a de "aquele que desbrava" ou "aquele que abre caminhos", ressaltando sua associação com o papel de desbravador e civilizador na tradição afro-religiosa e na cultura iorubá. Disponível para acessar em: <https://oduduwa.com.br/?cont=templo-ogum>

<sup>22</sup> *Ossaim*, cujo nome significa "aquele que possui ou cuida das folhas" em iorubá, é o guardião do axé da flora e detentor do poder das plantas. Ele consagra seu uso litúrgico, mágico e medicinal, sendo reverenciado pela sabedoria vegetal. Seus símbolos incluem o *òpa* (bastão com pássaros), o *sèkèrè* (maracá) e a *àdó* (pequena cabaça). Disponível para acessar em: <https://oduduwa.com.br/?cont=templo-ossaim>

professores não titulados. Ela era funcionária pública da Prefeitura Municipal de Mata Grande, e eu era secretário municipal de educação, então tinha aquela ligação. [...] Ela fez o curso, formou-se, inclusive depois aposentou-se e foram embora para Canapi. Porém, tinha vários filhos com o senhor Martins e cuja sua família, uma parte era daqui da Lagoa de Santa Cruz e outra do sítio Caldeirão (Babá Timóteo, 2024).

Outra pergunta que também fiz ao Babá Timóteo foi se ele tinha conhecimento de algum relato envolvendo um caso amoroso que meu avô havia tido com alguém do mesmo sexo na cidade de Mata Grande? Sua resposta trouxe à tona um retrato profundo do difícil contexto em que meu avô vivia: "*Teve. Mas era como eu disse, era uma coisa muito debaixo dos panos, que ninguém podia saber. Quando já se sabia, já havia acontecido, já tinha passado.*" Essas palavras imediatamente me fizeram refletir sobre a sociedade conservadora da época e sobre o peso do estigma que obrigava meu avô a viver sua sexualidade em segredo por "*debaixo dos panos*".

Babá Timóteo continuou narrando como meu avô era "*muito cauteloso*" e disse que ele vivia à sua maneira, encontrando um jeito de sobreviver e até de se destacar, apesar das pressões sociais. "*Era assim, como se estivesse carregando ovos, com muito cuidado por conta da própria sociedade.*" Essa imagem me impactou profundamente. Pensar no quanto ele precisou estar em constante estado de alerta, planejando cada passo com absoluto cuidado. Uma estratégia de sobrevivência em um ambiente que não tolerava desvios às regras impostas pela heteronormatividade (Sant'ana, 2010; Cohen, 1997).

O respeito e a admiração de Babá Timóteo ficaram evidentes no tom de sua fala, que carregava empatia ao mesmo tempo que exaltava a resiliência de meu avô. Ele detalhou que "*tudo era planejado, tudo muito escondido, que ninguém sabia. Quando vinha saber, já tinha acontecido, já tinha passado, já estava em outra.*" Essa descrição mostra o quanto meu avô agia com discrição e estratégia, vivendo suas histórias no tempo que fosse seguro para si. Era como se o passado fosse o único lugar onde ele podia ser verdadeiro sem o risco de julgamento ou punição. Cada relação, cada episódio de sua vida parecia ser vivido em segredo, trabalhando habilmente para não deixar rastros, para proteger não apenas a si, mas também seus afetos. Mesmo em um ambiente hostil, ele encontrou uma maneira de ser e de

existir, "*do seu modo, da sua maneira*", como disse Babá Timóteo, destacando toda sua capacidade de se adaptar, sobreviver e até se sobressair.

Durante essa conversa, fui tomado por uma mistura de emoções. Ouvir sobre o cuidado com que meu avô conduzia sua vida e a forma como navegava entre opressões e silêncios me deu uma nova compreensão sobre ele. Não se tratava apenas de sobreviver, mas também de resistir – em silêncio, sim, mas com dignidade e estratégia. Era uma história de dor, mas também de força. E naquele momento, mais do que nunca, eu senti o peso e o poder do legado que ele deixou.

Babá Timóteo fala sobre meu avô com grande carinho, destacando-o como um verdadeiro exemplo em sua época – um exemplo de resistência. E conclui dizendo:

O que eu vou dizer é o seguinte: na questão da genética, da biologia, na formação genética dos genes alelos, recessivos, na formação, na própria etnia, não existe só uma pessoa [...] Por exemplo, se for homossexual ou heterossexual, não vai existir só um. Vai existir vários, na própria espécie humana, isso acontece. E dentro da própria genética. Então, muitos se escondem atrás do terno, outros se escondem atrás da bíblia, outros se escondem atrás do bigode. Muitas vezes para não ser discriminado por uma sociedade, pela família. E muitos vão ser padres, outros vão ser freiras, outros casam onde fazem de conta para dar uma satisfação à família. Mas dentro da própria genética mostra que não existe só um. Se teve um, vai ter outros, outros, mais outros (Babá Timóteo, 2024).

Diante das narrativas sobre meu avô, generosamente compartilhadas comigo, a dimensão do que representa o legado dele se expande ainda mais. Não se trata apenas de uma memória individual, mas de algo que transcende sua experiência para ecoar em um conceito de continuidade presente na existência humana. Quando Babá Timóteo afirma: "*se teve um, vai ter outros, outros, mais outros*", ele não está se referindo apenas à biologia ou à genética, mas também à força e resistência de identidades que, mesmo diante das tentativas da sociedade em nos silenciar, continuamos a florescer em novas formas, corpos e tempos, como um poderoso eco *bixancestral*.

*Bixancestralidade* que, entende o legado das vivências LGBTQIA+ afroindígenas como uma encruzilhada que atravessa o espaço e o tempo. Mesmo diante da opressão, existem sementes que foram plantadas por aquelas que vieram

antes, cujos frutos são cultivados por todas que seguem vivendo e resistindo. A força do meu avô, revelada pelas palavras de Babá Timóteo, não está isolada em sua experiência, mas faz parte de uma corrente maior que se perpetua – uma espiralar de continuidade, brilho e de (re)existência.

### **5.6 Memórias Fragmentadas, Presença Renovada**

A história do meu avô, emerge em pedaços de memórias preservadas pelos amigos e familiares que entrevistei. Cada fragmento narrado carrega um pedaço dele: uma pessoa extremamente sensível e criativa, ligado a espiritualidade, carinhoso e acolhedor, mas também alguém cuja existência foi marcada por tentativas de apagamento e preconceito. Sua homossexualidade, em um contexto de normas sociais rígidas, permeou tanto sua vida quanto a forma como ele é lembrado.

Apesar disso, sua essência encontrou maneiras de resistir. Nas entrevistas, ficou claro que, mesmo diante das tentativas de silenciamento – como as fotografias destruídas e os comentários discriminatórios –, meu avô hoje retornar nas cores vibrantes de sua casa recriada através de memórias, no cheiro da mesa farta, nos chás de ervas medicinais e nas histórias que (re)contam sobre ele.

Assim, essa pesquisa busca devolver-lhe o lugar devido, reescrevendo sua presença no momento presente através de outras narrativas que não apenas as de sofrimento e solidão.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para introduzir as considerações finais deste estudo, é essencial destacar que ele foi estruturado a partir de três grandes contribuições teóricas que emergiram ao longo da pesquisa: (1) o papel das narrativas familiares e álbuns de família na ressignificação da identidade indígena, (2) a percepção da invisibilidade das vivências LGBTQIA+ indígenas na velhice e (3) a emergência da *Bixancestralidade* como prática subversiva e teórica. Essas contribuições foram fundamentais para responder à pergunta central: *onde estão as fotografias e narrativas sobre meu avô?*

Por meio deste questionamento, resgatar narrativas familiares não apenas permitiu reconstruir a identidade afroindígena e *Bixancestral* de meu avô no presente, mas também ampliou as discussões sobre pertencimento, memória e resistência.

Uma das maiores contribuições desta pesquisa foi demonstrar como os álbuns de família, em intersecção com narrativas orais, podem ser utilizados como poderosos instrumentos metodológicos no processo de retomada de minha identidade afroindígena. Revisitar antigas imagens e combiná-las com relatos familiares, possibilitou meu processo de retomada espiritual e territorial indígena, representada pelo Povo Pipipã, da aldeia Pedra Tinideira. Este trabalho mostrou que os álbuns, antes percebidos como espaços de silêncio e trauma, podem assumir um papel transformador, abrindo caminhos para retomar memórias, fortalecer laços culturais e devolver narrativas às suas origens.

Esse retorno às raízes destaca práticas artísticas como a *escrevivência*, como um método poderoso capaz de desafiar a violência do apagamento histórico, reinscrevendo presenças silenciadas no tecido social e cultural. Nas palavras de Conceição:

[...] a arte ela é uma válvula de escape, e a literatura pra mim é essa criação [...] de indagar o mundo, de inventar outro mundo, de apresentar a minha discordância com esse mundo. O que a história não nos oferece, eu estou falando história e ciência, a literatura ela pode oferecer. Esse vazio histórico ele é preenchido pela ficção. O movimento da escrita, acho que até é movimento da própria vida, eu acho que o movimento da própria vida é movimento que você faz pra vencer a dor, ou pra vencer a morte (Evaristo, 2020).

Durante a pesquisa, foi possível identificar uma lacuna significativa na literatura: a ausência de estudos no Brasil dedicados às vivências específicas de pessoas LGBTQIA+ indígenas com 50 anos ou mais, uma realidade que demanda maior atenção e aprofundamento no campo acadêmico, a saber o campo da gerontologia.

Nesse sentido, as velhices devem ser compreendidas em toda a sua multiplicidade, diversidade, complexidade e heterogeneidade, considerando não apenas aspectos de gênero e sexualidade, mas também outros marcadores sociais da diferença, como raça, etnia, classe social, território, geração e corporalidade (Baron; Henning; Ortiz, 2021, p. 39). Mostrando a necessidade de ampliar os olhares sobre as múltiplas interseções entre velhices, identidades, território, memórias e pertencimentos, que revelam a complexidade e a profundidade dessas narrativas.

Além disso, os desafios enfrentados no acesso a esse grupo específico, somados à dificuldade em negociar as entrevistas com familiares e encontrar registros e narrativas mais amplas sobre minha bisavó indígena, Regina Antônia da Conceição, refletem as barreiras encontradas durante o percurso da pesquisa.

Também foi necessário lidar com os desafios logísticos decorrentes dos deslocamentos em campo e o tempo restrito para realizar este projeto, fatores que destacam a necessidade de iniciativas que facilitem o acesso e apoiem pesquisas voltadas a tais áreas críticas e emergentes.

Por fim, o estudo consolidou a *Bixancestralidade* como um conceito teórico e prático. Trata-se de uma prática insurgente de resgate e celebração de memórias dissidentes, que rompe com as narrativas hegemônicas que relegaram pessoas LGBTQIA+ afroindígenas ao esquecimento. A *Bixancestralidade* desloca a primazia do nosso imaginário sobre ancestralidade, tradicionalmente ligada apenas a pessoas heterossexuais, desafiando também a centralidade heteronormativa na noção de família. Nesse movimento, ela coloca o foco em outras corporalidades e experiências, ressignificando não apenas as ausências, mas transformando-as em celebrações. O conceito reconhece o papel central dessas pessoas, tecidas entre

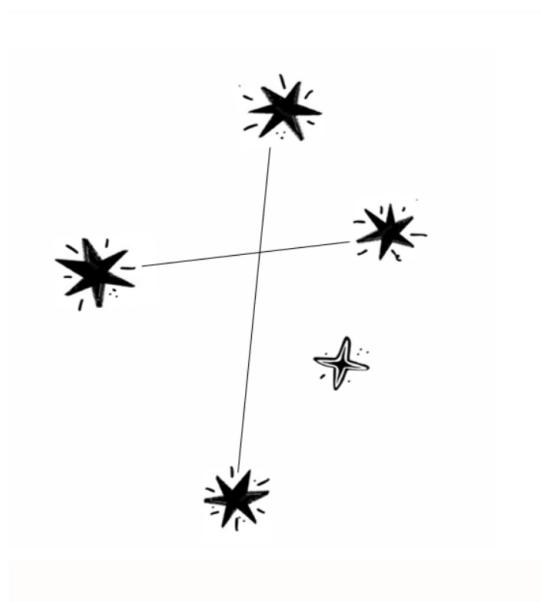
um passado que ainda reverbera no presente e a ancestralidade que continua viva e pulsante na contemporaneidade.

Através da *escrevivência* e da ficção, foi possível instaurar, com orgulho, as histórias de resistência de meu avô. Guiada pelos álbuns e pelos espíritos das imagens, reencontrei minhas raízes e restabeleci minha conexão com o Povo Pipipã, reafirmando meu pertencimento étnico e fortalecendo meus laços territoriais.

Assim como o símbolo de *Sankofa*, que nos ensina a olhar para trás a fim de avançar, a memória do meu avô ressurge como um pássaro vibrante, trazendo em suas asas o brilho de um legado de resistência, orgulho e pertencimento. É nessa luz que encontro força para vislumbrar um futuro onde a subversão semântica se transforma em um antídoto contra os preconceitos, cruzando fronteiras e desenhando novos caminhos.

Neste voo de reinvenção, traçamos um novo céu para seguir, onde as presenças dissidentes não apenas resistem ao apagamento, mas nos guiam como a constelação do Cruzeiro do Sul, iluminando caminhos para as futuras gerações.

**Figura 46** – Desenho das cinco estrelas que representam a Constelação Cruzeiro do Sul.



## REFERÊNCIAS

- ABRANTES, S. S.. **Atotô, Obaluayê Ajuberu: um olhar semiológico sobre a indumentária de Obaluayê**. Orientador: Frederico Augusto Liberalli de Goes. 1996. Dissertação – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.
- ALBUQUERQUE JR., D. M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2011.
- ALBUQUERQUE, M. A. S. **O regime imagético Pankararu: performance e arte indígena na cidade de São Paulo**. Florianópolis: Editora UFSC, 2017.
- ALMEIDA, V. S. **Bixa também pixa: a pixação gay nos banheiros masculinos como contestação do espaço heteronormativo**. *Revista Periódicus*, Salvador, 2018.
- AMARAL, Z. **Bixa Preta & Amefricana: contação de histórias dos becos à ancestralidade**. Rio de Janeiro: Editora Appris, 2023.
- ANTRA. **ANTRA em defesa da identidade travesti**. [2024]. Disponível em: <https://antrabrasil.org/2024/03/15/antra-em-defesa-da-identidade-travesti/>. Acesso em: 7 out. 2024.
- ARAÚJO, G. C. **Bajubá: memórias e diálogos das travestis**. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.
- ARRUTTI, J. M. Povo Pankararu. *In: Povos indígenas no Brasil*. Instituto Socioambiental. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Pankararu>. Acesso em: 6 nov. 2024.
- BAGNOLI, H. **Ateliê do artista: uma topologia da intimidade**. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, [2019]. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/editorial/atelie-do-artista-uma-topologia-da-intimidade/>. Acesso em: 8 ago. 2025.

BANIWA, D. **Ficções coloniais (ou finja que não estou aqui)**, [2024]. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/114977861/Ficcoes-Coloniais-%28ou-finjam-que-nao-estou-aqui%29>. Acesso em: 11 set. 2025.

BARON, L.; HENNING, C. E.; ORTIZ, S. R. M. **O brilho das velhices LGBTQ+ : vivências e narrativas de pessoas LGBTQ 50+**. São Paulo: Hucitec, 2021.

BATALHA, V. S. **Os rituais Pankararu: memória e resistência**. 2017. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

BBC NEWS. **Relatos de perseguição a homossexuais na Chechênia**. 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-39466677>. Acesso em: 29 jan. 2023.

BEIGUELMAN, G. **Memória da amnésia: política do esquecimento**. São Paulo: Sesc, 2019.

BOTELHO, M. **Os povos bárbaros**. *Pergaminho*, v. 3, p. 61–70. Patos de Minas: Centro Universitário de Patos de Minas, 2012.

CAMINHA, P. V. de. **Carta a El Rey D. Manuel I**. Apresentação de Rubem Braga; ilustrações de Carybé. Rio de Janeiro: Record, 1981.

CARVALHO, Paulo Roberto Nogueira. **Urucum: uma semente com a história do Brasil**. 2024. Disponível em: <https://www.ourucum.com.br/historia>. Acesso em: 30 out. 2024.

CARVALHO, R. **Manifesto transpofágico**. São Paulo: Editora Casa 1, 2022.

CITTADIN, L.; LINO, Z. J. **Análise etimológica de palavras com sentido pejorativo em relação a membros da comunidade LGBTQI+**. *Revista Linguagem, Ensino e Educação*, Criciúma, v. 2, n. 1, jan./jul. 2018.

COHEN, C. J. **Punks, bulldaggers, and welfare queens: the radical potential of queer politics?** *GLQ – A Journal of Lesbian & Gay Studies*, v. 3, p. 437–465. Canadá: Overseas Publishers Association, 1997.

COLLING, L. **Artivismo das dissidências sexuais e de gênero**. *Revista Cult*, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/artivismo-das-dissidencias-sexuais-e-de-genero/>. Acesso em: 30 out. 2024.

CORREA, T. A. **O cultivo de memórias ancestrais em Baaraz Kawau, de Gustavo Caboco**. *Revista Versalete, Curitiba*, v. 9, n. 16, p. 285, jan./jun. 2021. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol9-16/16-CORREA,-Thiago-A.-O-cultivo-de-memo%CC%81rias.pdf>. Acesso em: 30 out. 2024.

DA SILVA, W. A. **Foucault e indigeneza: as formas de silenciamento e invisibilização dos sujeitos**. *Problemata – Revista Internacional de Filosofia*, v. 6, n. 3, p. 111–128, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/24016>. Acesso em: 11 set. 2025.

DESPRET, V. **Um brinde aos mortos: histórias daqueles que ficam**. Tradução de Hortência Lancastre. São Paulo: n-1 Edições, 2023.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. **Sankofa: significado desse símbolo africano**. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/sankofa-significado-desse-simbolo-africano/>. Acesso em: 29 set. 2025.

DILACERDA, L. **Últimos dias da Bienal Internacional do Sertão**. *Revista Continente*, Pernambuco, 2023. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br>. Acesso em: 8 ago. 2025.

DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EURORESIDENTES. **Runas germânicas – alfabeto rúnico futhark**. Disponível em: <https://www.euroresidentes.com/entretenimiento/esoterismo/wp-content/uploads/sites/4/2012/05/HiRes28129.jpg?x90080>. Acesso em: 21 ago. 2024.

EUZÉBIO, P. I. **Lambe-lambe e pixação**, *São Miguel dos Milagres, Alagoas*, 2022.

EVARISTO, C. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

Escrevivência [por] Conceição Evaristo. [S. l.: s. n], 2020. 1 vídeo (23:18 min).

Publicado pelo canal Leituras Brasileiras. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY>. Acesso em: 29 out. 2024.

FELDHUES, M. **Fotografia, arquivo e a carne negra: (po)éticas implicadas**. 2024.

Tese (Doutorado em Comunicação) — Centro de Artes e Comunicação,

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2024.

FIDELIS, K. C. **Movimento pixo: a cultura da pixação paulista e sua influência no triângulo mineiro**. *Encontro de História da Arte*, Minas Gerais, 2014.

FIGUEIREDO. Vídeo no YouTube, 2021. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=eQ19Jj8yltY>. Acesso em: 8 abr. 2024.

FLICK, U.. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

Pra que me chamas? [por] Xênia França. [S. l.: s. n], 2014. 1 vídeo (6:04 min).

Publicado pelo canal de Xênia França. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZEpV3C1JO60>. Acesso em: 29 out. 2024.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**.

25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 27. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FURINI, T.; KARSBURG, I. V.; FERNANDES, J. M.; DOMINGUES, S. C.; BARROS, J.; SCHMITT, J. P. M.; MOREIRA, E. S.; SCATOLA, L. F. **Morfologia fenotípica de *Bixa arborea* e *Bixa orellana* (Bixaceae) em Alta Floresta, Mato Grosso, Brasil**. *Research, Society and Development*, v. 10, n. 8, e54110817706, 2021.

GANANÇA, J. H. L. **Neologia e neologismos no português brasileiro: principais ideias**. *Revista GTLex*, Uberlândia, v. 4, n. 1, jul./dez. 2018.

GERBER, R.; NASCIMENTO, B. **Orí**. 1989. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=i55PzJYYr70>. Acesso em: 15 mar. 2022.

GONDAR, J. **Memória individual, memória coletiva, memória social.** *Revista Morpheus*, UNIRIO, 2022. Disponível em:

<https://seer.unirio.br/morpheus/article/view/4815/4305>. Acesso em: 30 abr. 2022.

GONZALEZ, L; RIOS, F. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos.** Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GROS, F. **Caminhar, uma filosofia.** Tradução de Célia Euvaldo. 2. ed. São Paulo: Ubu, 2023.

GRUNVALD, V. **(Con)fabulações transcestrais e(m) arquivos contra a natureza.** *Revista Cult*, São Paulo, ed. 304, abr. 2024.

GUAJAJARA, F. T. Fotografia. Instagram. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em:

<https://www.instagram.com/fetxawewe/>. Acesso em: 02 set. 2024.

G1. **Sítio arqueológico de arte rupestre é descoberto em Pariconha, no Sertão de Alagoas.** Alagoas: G1, 23 nov. 2022. Disponível em:

<https://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2022/11/23/sitio-arqueologico-de-arte-rupestre-e-descoberto-em-pariconha-no-sertao-de-alagoas.ghtml>. Acesso em: 21 set. 2024.

HARTMAN, S. **Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão.**

Tradução de José Luiz Pereira da Costa. São Paulo: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, S. **Ressignificar existências.** *Revista Bravo*, 2022. Disponível em:

<https://bravo.abril.com.br/literatura/saidiya-hartman-flip-vidas-rebeldes>. Acesso em: 29 out. 2024.

HATHERLY, A. **A reinvenção da leitura.** In: PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa. Lisboa: Moraes Editores, 1981. p. 138–152.

HUBERMAN, G D. **Quando as imagens tocam o real.** *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012.

Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 29 out. 2024.

ITAÚ CULTURAL. **Sankofa – Ocupação Abdias Nascimento**. São Paulo: Itaú Cultural, 2009. Disponível em: <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/abdias-nascimento/sankofa/>. Acesso em: 10 abr. 2025.

KEHL, M. R. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009.

KILEUTY, Odé; OXAGUIÃ, V. **O candomblé bem explicado: nações Bantu, Iorubá e Fon**. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **O espírito da floresta: a luta pelo nosso futuro**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

KRENAK, A. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LEAL, A. C. **Ex/orbitâncias: os caminhos da deserção de gênero**. São Paulo: GLAC Edições, 2021.

Linn da Quebrada. **Pajubá**. Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/5xyoM3kQr3FJSGk2CVP6du>. Acesso em: 12 set. 2024.

LOPES, R. **Álbum de família: um arquivo branco na arte contemporânea cearense**. *Revista Reticências*, Fortaleza, 4ª ed., 2021. Disponível em: <https://reticencias.art>. Acesso em: 10 mar. 2022.

MALAFAIA, E. S. **Memória ancestral: uma potência para reconstrução de nossa história**. *Anais do Copene Sudeste*, Vitória: UFES, 2019.

MANCUSO, S. **Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

MARTINS, L. M. **Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MEDEIROS, E. O. S. **Tradução comentada dos poemas rúnicos anglo-saxão, islandês, norueguês e do *Abecedarium Nordmannicum***. *Revista Medievalis*, v. 4, n. 1, 2015.

MEIHY, J. C. S. B.; HOLANDA, F. **História oral: como fazer, como pensar**. 2. ed., 4. imp. São Paulo: Contexto, 2015.

MENDONÇA, D. **Monografia do município de Mata Grande**. Alagoas: Casa Ramalho Editora, 1955.

MENDONÇA, V. A. de; PEIXOTO, J. A. L. **Pintura corporal e memória indígena: história e tradições religiosas entre os Jiripankó**. *Revista de Estudos Indígenas de Alagoas – Campiô*, Palmeira dos Índios, v. 1, n. 1, p. 78–88, 2022.

MESTRE, M.; QUINTELLA, P. **Catálogo da exposição Farsa: língua, fratura, ficção – Brasil/Portugal**. São Paulo: Sesc Pompéia, 2021.

MIX BRASIL. **Ocupação MixBrasil**. Disponível em: <https://mixbrasil.org.br/32/ocupacao-mixbrasil/#>. Acesso em: 14 ago. 2023.

MOTT, L.; MURICY, S. **Tibira do Maranhão: 1º mártir da homofobia no Brasil, 1613**. São Paulo: Clube de Autores, 2024.

MOTTA, A. **A água é uma máquina do tempo**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

MUNDURUKU, D. **Vozes de origem em folhas de papel: a literatura indígena como ativismo político, cultural e atualizador da memória**. Entrevista concedida a Joyce Rocha. *Nonada*, 2019. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2019/12/vozes-de-origem-em-folhas-de-papel/>. Acesso em: 30 out. 2024.

MURA, C. **“Todo mistério tem dono!”: ritual, política e tradição de conhecimento entre os Pankararu**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

MUYLAERT, C. J.; JÚNIOR, V. S.; GALLO, P. R.; NETO, M. L. T.; REIS, A. O. A. **Entrevistas narrativas: um importante recurso em pesquisa qualitativa**. *Revista da Escola de Enfermagem da USP*, v. 48, Esp. 2, p. 193–199, 2014.

NASCIMENTO, A. **O quilombo: documentos de uma militância pan-africanalista**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, E. L.; GÁ, L. C. **Adinkra: sabedoria em símbolos africanos**. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

NASCIMENTO, L. H. P. **Pixação: a arte em cima do muro**. Cachoeira do Sul: Monstro dos Mares, 2015.

NETO, A. F. **Fotografias e memórias: o que queremos registrar**. 2018. Disponível em: <https://www.unicamp.br>. Acesso em: 18 abr. 2022.

NHAMBIQUARA, B. D.; BENUTTI, M. A.; DALGLISH, G. M. **Grafismo indígena Guarani: do mítico à análise formal**. In: Anais do Encontro Nacional da ANPAP, Belo Horizonte, 2014.

NYN, J. **Tybyra: uma tragédia indígena brasileira**. São Paulo: Selo do Burro, 2020.

OLIVEIRA, M. R. G. **O diabo em forma de gente: (re)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação**. 2017. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

OLIVEIRA, P. **Os poderes de Madrinha Dodô**. *Meus Sertões*, 2019. Disponível em: <https://meussertoes.com.br/2019/08/28/madrinha-dodo-caridosa-e-destemida/>. Acesso em: 20 out. 2024.

OJÚBARÁ, A. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/adeloyaoficial/>. Acesso em: 20 fev. 2024.

O POVO. **Rezadeiras de Mãe Dodô**. Especiais “Santificados”, 2019. Disponível em: <https://especiais.opovo.com.br/santificados/rezadeirasdemaedodo.html>. Acesso em: 10 out. 2024.

O perigo da história única história [por] Chimamanda Adichie. [S. l.: s. n], 2009. 1 vídeo (19:16 min). Publicado pelo canal de TED. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg>. Acesso em: 10 out. 2024.

OYĔWÙMÍ, O. **Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos**. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P. J. (org.). *The African Philosophy Reader*.

Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento. Nova York: Routledge, 2002. p. 391–415.

PAULA, F. S. de. **Fundamentos de feitura para danças negras teatrais**. 2023. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2023.

PASSOS, M. C. A. dos. **Pedagogias das travestilidades**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

PIGNATARI, D. **Contracomunicação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

POLLAK, M. **Memória, esquecimento, silêncio**. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3–15, 1989. Disponível em: [https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf). Acesso em: 18 mar. 2022.

PORTAL AMAZÔNIA. **Ancestralidade indígena: conheça as diversas utilidades do urucum**. 26 abr. 2022. Disponível em: <https://portalamazonia.com/amazonia/ancestralidade-indigena-conheca-as-diversas-utilidades-do-urucum/>. Acesso em: 20 out. 2024.

RENDEIRO, M. E. L. S. **Álbuns de família: fotografia e memória; identidade e representação**. 2010. Disponível em: <http://www.encontro2010.rj.anpuh.org>. Acesso em: 6 abr. 2022.

REZADEIRAS de Mãe Dodô. **O Povo – Especiais**. Disponível em: <https://especiais.opovo.com.br/santificados/rezadeirasdemaedodo.html>. Acesso em: 27 jul. 2024.

ROSA, I. **Sankofa**. *Búzio*, 2011. Disponível em: <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/abdias-nascimento/sankofa/>. Acesso em: 31 mai. 2022.

RUFINO, L. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editora, 2019.

RUGAS, M. **Casa da Escada Colorida**. Disponível em: <https://www.casadaescadacolorida.com/rugasmessias>. Acesso em: 18 jan. 2023.

SANTANA, R. **Tornar-se Terra Indígena: o “levantar aldeia” dos Pankararu como contraponto à tese do marco temporal.** *Conselho Indigenista Missionário (CIMI)*, 2024. Disponível em: <https://cimi.org.br>. Acesso em: 6 nov. 2024.

SANTOS, A. B. dos. **A terra dá, a terra quer.** São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SANTOS, J. E. dos. **Os Nagô e a morte: pàde, àsèsè e o culto Égun na Bahia.** Petrópolis: Vozes, 1986.

SILVA, A. **Álbum de família: a imagem de nós mesmos.** São Paulo: Sesc Edições, 2008.

SILVA, B. F. D. da. **Línguas desatadas – afrofabulação e bixaria negra no documentário de Marlon Riggs.** 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

SILVA, G. F. da; HALBWACHS, M. **A memória coletiva.** Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

SILVA, J. Q. da; MELO, P. A. G. de. **Um estudo onomástico: léxico toponímico indígena municipal alagoano.** *In: XVIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia*, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2014.

SILVA, J. C. da. **Diálogo de bonecas.** Rio de Janeiro: Astral, 1992.

SILVA, J. B. da. **Da democracia da pele à democracia dos corpos: a subversão da palavra “todos” na esfera midiática – uma abordagem na linguística queer.** 2019.

SILVA, W. **As formas de silenciamento e invisibilidade dos sujeitos.** 2015.

Disponível em:

<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/problemata/article/view/24016>. Acesso em: 24 mar. 2022.

SILVEIRA, L. M. **Introdução à teoria da cor.** 2. ed. Curitiba: Ed. UTFPR, 2015.

SODRÉ, M. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira.** Petrópolis: Vozes, 1988.

SOUZA, M. **Rubem Ludolf: mal maleável, ave**. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2023. Disponível em: <https://www.iacbrasil-online.com/lampejos-5-modos-de-habitar-arquivos>. Acesso em: 4 nov. 2024.

SOUZA, M. **Habitar o impronunciável**. São Paulo/Rio de Janeiro: Casa da Escada Colorida, 2022- . Disponível em: <https://www.casadaescadacolorida.com/rugasmessias>. Acesso em: 12 set. 2024

SOUZA, M. **Messias Souza**. Mira Latina Lab, 2019. Disponível em: <https://miralatinallab.com/artista/messias-souza/>. Acesso em: 10 nov. 2024.

SOUZA, R. A. **Narrativas orais como fontes para uma compreensão histórica da experiência vivida**. *Revista Maracanan*, Rio de Janeiro, p. 118–129, 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/maracanan/article/view/28212>. Acesso em: 31 out. 2024.

SOUZA, W. Instagram, 2023. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CoSR53VOu\\_M/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CoSR53VOu_M/?img_index=1). Acesso em: 21 out. 2024.

TAPUYA GUAJÁJARA, F. Instagram, 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cb2sUh2uy9A/?igsh=bnc4bXo1ZDEyU3>. Acesso em: 20 ago. 2024.

TERRA. **Bandeiras LGBT: quais suas origens e significados**. São Paulo: Terra, 9 mai. 2023. Disponível em: <https://www.terra.com.br/nos/paradasp/tudo-sobre-a-bandeira-lgbt-origem-quantas-existem-seus-significados-e-mais.873e8199793531c80300c770f00b352aj9vgfreg.html>. Acesso em: 15 set. 2024.

TUCUM BRASIL. **SOS Yanomami**. Disponível em: <https://site.tucumbrasil.com/s-o-s-yanomami/>. Acesso em: 10 set. 2024.

THAYNA, Y. **Pixo**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>. Acesso em: 10 nov. 2024.

THAYNÁ, Y. **Fatura**. Brasil, 2019. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt13234882/>. Acesso em: 20 ago. 2024.

THOMPSON, P. **A voz do passado: história oral.** Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8062252/mod\\_resource/content/1/Thompson\\_Paul-%20A%20voz%20do%20Passado%20-%20A%20Entrevista%20%281%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8062252/mod_resource/content/1/Thompson_Paul-%20A%20voz%20do%20Passado%20-%20A%20Entrevista%20%281%29.pdf). Acesso em: 29 out. 2024.

TOLEDO, R. **A heteronormatividade como efeito do obscurantismo dos conservadores na construção dos planos de metas para a educação: o silenciamento das temáticas de gênero, orientação sexual e identidade de gênero.** 2015. Disponível em: [https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2015/18072\\_9783.pdf](https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2015/18072_9783.pdf). Acesso em: 18 abr. 2022.

TREVISAN, J. S. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade.** 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VALLE, Arthur. **Pontos riscados: invocação espiritual, nomeação, pensamento geométrico.** In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 39., Pelotas: UFPEL/CBHA, 2020.

VIEIRA, J. L. G. **Práticas identitárias e resignificação do universo imaginário dos povos indígenas do Sertão de Alagoas.** 2014. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) - Universidade Católica de Minas Gerais, Minas Gerais, 2014.

VIDARTE, P. **Ética bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ.** Tradução de Pablo Cardellino Soto e Maria Selenir Nunes dos Santos. São Paulo: n-1 Edições, 2019.

WAGNER, J. **PIXO.** Canal TX NOW, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>. Acesso em: 15 out. 2024.

WASSU, E. **Yby kûatiata: um livro de terra.** Cotia: Urutau, 2023.

ZAMBONI, J. **Educação bicha: uma a(na[l])rqueologia da diversidade sexual.** 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.

## APÊNDICE A – MODELO DO TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM E SOM

Título da Pesquisa: BIXANCESTRALIDADE: Revelando memórias LGBTI+ e afroindígenas nos álbuns de família.

Eu, \_\_\_\_\_, portador(a) do CPF \_\_\_\_\_, residente na cidade de \_\_\_\_\_, estado de \_\_\_\_\_, **autorizo, de forma gratuita, o uso de minha imagem e som**, exclusivamente para fins artísticos e acadêmicos no âmbito da pesquisa conduzida pelo artista visual **Manoel Messias Silva de Souza**. Esta autorização compreende **materiais impressos, digitais ou audiovisuais**, tanto no Brasil quanto no exterior, e inclui a renúncia a quaisquer reivindicações futuras sobre direitos conexos à minha imagem ou som.

As informações obtidas poderão ser divulgadas em revistas, congressos, seminários e atividades culturais ou acadêmicas.

Declaro que fui devidamente esclarecido(a) sobre os objetivos, riscos e benefícios da pesquisa e que tenho o direito de desistir a qualquer momento, sem prejuízo à minha pessoa. **Autorizo a publicação dos dados coletados, desde que seja garantido o anonimato e a confidencialidade das informações pessoais.**

Declaro estar plenamente de acordo com este termo e confirmo minha concordância em participar da pesquisa.

---

**Assinatura do(a) Participante**

Local e data:

**ANEXO A – FOTOGRAFIA ENVIADA POR AMOJIBÔ DE NANÃ (BABÁ TIMÓTEO), À DIREITA DE SUA IRMÃ DE SANTO (ANTÔNIA) MAUÁ DE XANGÔ. INICIADOS NO ASEPÒ ERÁN OPÉ OLÙWA (TERREIRO VIVA DEUS), CACHOEIRA, BA, 2023.**



Fonte: Acervo Amojibô de Nanã.

**ANEXO B – DECLARAÇÃO DE PERTENCIMENTO ÉTNICO E RESIDÊNCIA****DECLARAÇÃO DE RESIDÊNCIA**

Considerando o disposto no artigo 231, capít e parágrafo 1º da Constituição Federal de 1988.

Considerando o disposto no artigo 23 da Lei nº 6.001, Estatuto do índio, de 19 de dezembro de 1873;

Considerando o disposto no artigo 14, da Convenção nº 169 da Organização Internacional do Trabalho - OIT sobre os Povos Indígenas e Tribais, promulgada pelo Decreto nº 5.051, de 19 de abril de 2004;

Declaramos para fins de comprovação de domicílio e trabalho que **Manoel Messias Silva de Souza** filho de **Antônio Gomes de Souza** e **Josefa Carmelita Silva de Souza**, brasileiro e portador do CPF XXXXXXXXX se autodenomina pertencente ao grupo étnico **PIPIPÃ**, cuja aldeia está localizada na terra indígena **ALDEIA PEDRA TINIDEIRA**, município **FLORESTA** - CEP-56400-000 Estado de **PERNAMBUCO**.

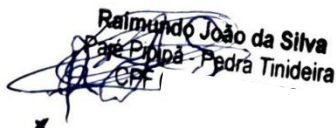
É reconhecido como residente na referida aldeia pelo o **Cacique Paulo Sérgio da Silva** e o **Pajé Raimundo João da Silva**, os quais representam a Comunidade indígena **PIPIPÃ** junto a Coordenação Técnica Local **Ibimirim** e a Coordenação Regional **Nordeste I**, da Fundação Nacional do índio.

Certifico que as informações contidas neste documento são verdadeiras e estou ciente de que qualquer declaração falsa implica nas penalidades do art. 299 do Código penal.

IBIMIRIM 09/06/2025



Paulo Sérgio da Silva (Cacique)



Raimundo João da Silva  
Pajé PIPIPÃ - Pedra Tinideira

Raimundo João da Silva (Pajé)